REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 5 F. / FEVRIER 1974
N° 205

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 32,—	F. 40,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 43,—	F. 50,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,80 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 5

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 7

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e ANNEE — N° 205 FEVRIER 1974

Sommaire

En supplément : Aveline, Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
Cliché Bulloz.







A l'intention des instituteurs et institutrices

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT

Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A l'intention des Maîtres
du CYCLE PRE-ELEMENTAIRES et C.P.

Puisqu'il est certain que l'**oreille commande la voix,** toute comptine servira de support à la « culture auditive » et à la « culture vocale ». La formation auditive (formation non théorique) par des jeux sensoriels conduit l'enfant non seulement à bien percevoir, mais le prépare à la créativité, car il s'efforce de reproduire ce qui lui a plu.

Par où commencer et comment faire pour conditionner le développement auditif chez l'enfant et pour éveiller l'intérêt dans l'expression musicale : par l'observation auditive des qualités du son. C'est donc par la sensorialité que l'oreille percevra et distinguera la durée, la hauteur, l'intensité et le timbre.

Précédemment, l'enfant a appris à découvrir le rythme, pulsation, cellule rythmique (à travers les mots), rythmes simultanés, et à en faire des recherches d'accompagnements en « ostinato rythmique ».

Ostinato rythmique = rythme obstiné.

L'enfant exécute son rythme « librement » ou bien « obstinément » sans s'arrêter.

Les activités suivantes (ce ne seront ni des modèles ni des exemples mais quelques suggestions) en insufflant la « vie au son » (durée, intensité, etc.) viendront dans un esprit de progression et contribueront à monter le niveau de l'enfant au point de vue de l'affinement sensoriel, de l'éducation de la mémoire et du développement de l'attention auditive.

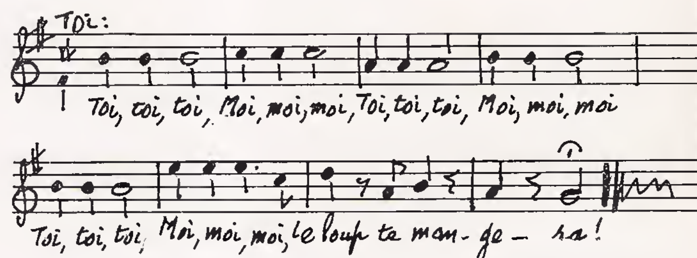
Il ne s'agira pas pour l'enfant d'**apprendre** (plan spécifiquement intellectuel) mais de **sentir** (domaine de la sensation). C'est pourquoi les jeux sur le « son » feront appel (comme déjà dans le rythme) à l'expression gestuelle, car il ne conviendra pas de « raisonner » autour du geste (l'enfant de maternelle ne le fera pas) mais plutôt d'établir une **relation entre la pensée et le geste.**

« Sur une comptine »

• **Jeux du son qui avance ou observation auditive de la durée et de la hauteur.**

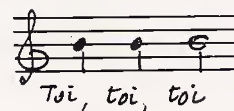
Remarque. — Ces jeux pourraient être liés également, dans l'esprit de l'interdisciplinarité, à l'approche de la **recherche du temps,** où l'enfant est amené à découvrir et à prendre conscience de la « succession des instants » (court, long) : durée.

— Etude et acquisition de la comptine suivante (entre autres choses).



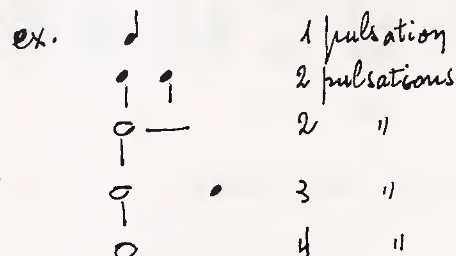
• 1er **jeu :** Jeu « d'audition active » : observation du son qui avance (hauteur + durée) (sur la phrase « Toi, toi, toi »).

— Sur une flûte à bec, puis sur un carillon (alternance), le meneur « visualise » la hauteur. En même temps, l'enfant **montre** gestuellement **(en tendant le bras)** le son qui avance.



Remarque. — Il est important de « visualiser » la hauteur **si** sur des instruments différents, d'une part, pour affiner l'acuité auditive et, d'autre part, pour dégager déjà la notion de « timbre ».

• **2e jeu :** Après la première observation, on continue à faire « avancer le son » par l'intermédiaire de la flûte à bec et du carillon mais sur différentes durées et toujours sur si



Le bras tendu, l'enfant « mesure » la durée (courte ou longue).

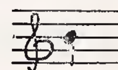
On peut éventuellement dans cette observation faire une recherche de codage,

—— ————

court long

Cela permettrait dans une autre activité de déboucher sur une « lecture ».

• **3e jeu :** Un enfant **sera** le son, il **avancera** à l'appel du son qu'il représente (si)

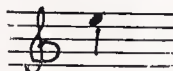


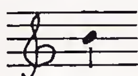
Le meneur sur la flûte à bec (ou un enfant sur le carillon) (alternance), en exécutant des durées courtes ou longues, oblige l'enfant qui visualise le son à « avancer » selon ses propositions.

Changer les meneurs, celui qui appelle et celui qui, en se reconnaissant, avance.

(La flûte a l'avantage de mieux faire sentir les valeurs longues.)

Après cette observation auditive, on chante la comptine (détente) avec, comme **soutien mélodique,** le « son observé », lequel sera frappé librement sur le carillon : approche de « l'ostinato mélodique ».

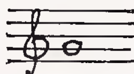
• **4e jeu :** Observation de 2 hauteurs si, qui vient d'être observé, et mi  par exemple (son plus haut).

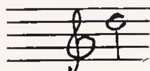
2 enfants « visualiseront » les sons, l'un 

l'autre 

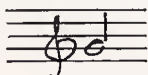
A l'aide de la flûte à bec et du carillon (alternance), le meneur appelle l'un (si) ou l'autre (mi). Les enfants devront se reconnaître et **avancer** sur la **durée** du son si ou mi.

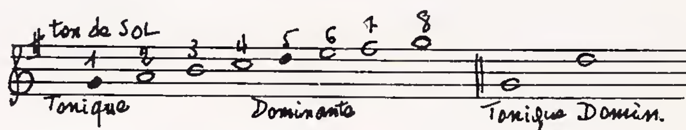
Après cette observation auditive, on chante la comptine (détente).

Remarque. — L'observation auditive s'est faite d'abord sur un son, puis 2 sons, dans une autre activité et selon la réceptivité du groupe, on pourra ajouter un 3e et un 4e sons, par exemple sol 
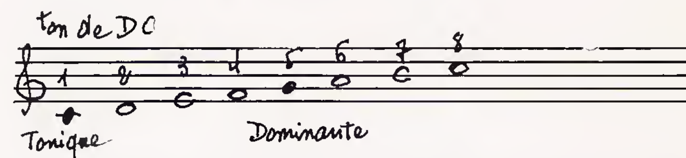
et ré  (hauteurs faisant partie du texte musical de la comptine).

• **5e jeu :** Exécution de la comptine avec recherche « d'ostinato mélodique » **nouvelle forme d'accompagnement.**

Dans l'ostinato mélodique, obstinément et librement on répétera le ou les mêmes sons choisis soit d'après l'observation auditive, ou selon l'équilibre des sons choisis en fonction de la **tonalité** de la comptine : par exemple, on appelle « bourdon simple » l'ostinato mélodique exploitant en accompagnement le 1er degré d'une tonalité (tonique) et le 5e degré (dominante). En prenant l'exemple de la comptine Toi ! le **dernier** son « sol »  indique le **ton** ou tonalité de **sol** (ton de sol) dont l'ordre des degrés à choisir peut se fixer ainsi :



Le bourdon, c'est l'association de la tonique et de la dominante (autre exemple) ton de do :

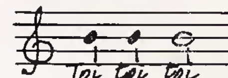


Le **5e jeu** donnera donc un accompagnement mélodique qui, par ses sonorités exprimées spontanément, fera naître le sentiment du « beau ». Il s'agit là d'une imprégnation dont l'importance est essentielle dans le domaine des sons.

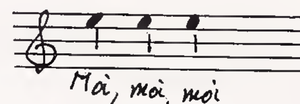
Une autre activité sur la comptine « Toi » pourrait en finalité associer les deux formes d'accompagnement : ostinato **rythmique** et **ostinato mélodique.**

Au préalable, on sollicitera l'enfant par un jeu d'observation auditive : reconnaissance de fragments de la comptine où sons et rythmes seront associés : sensibilisation mélodique.

Par exemple et en « désordre », le meneur jouera à la flûte à bec ou au carillon :

— le groupe répondra en chantant → 

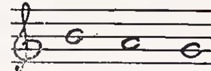
— le meneur jouera
— le groupe répondra en chantant 

— le meneur jouera
— le groupe chantera etc. 

A l'intention des Maîtres du CYCLE ELEMENTAIRE

Activité de flûte à bec au CE1 (suite) (ou autre niveau de débutants).

Initiation mélodique ou jeux de hauteur. Durée 15 à 20 minutes. P. 12, Flûtécolière, 1er cahier (Sudel).

Comme la précédente activité, trois sons : si, la, sol, serviront de support aux jeux proposés. 

1er jeu : • on chante la comptine Rondin Picotin.

— Dans l'étude vocale de cette nouvelle comptine, bien faire **observer :**

1° les deux pulsations sur • • • • ← pulsations
Ron — din —

2° les silences après chut chut
tant /\ pis /\

— Cette observation pourrait amener un jeu de mots ou jeux de rythmes (voir p. 13) avant l'initiation mélodique à travers la flûte à bec, afin de bien acquérir la comptine.

Après cette acquisition primordiale du chant Rondin Picotin, on le **vocalise** en articulant « Tu » et en chantant bien la voyelle « u » afin de faire sentir **la durée des 2 pulsations sur • • • • ← pulsations.**

Ron — din —
Tu — Tu —
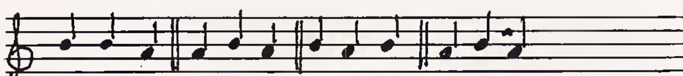
— Cette durée représente la vie du son.

• on article « Tu » dans la flûte **seulement** sur le début de la comptine, ex. : Rondin Picotin, car ce chant (ayant pour but de développer **l'habileté** des doigts (index majeur, puis majeur annulaire) après une première sensibilisation dans les activités précédentes, et d'**affiner** l'acuité sensorielle) ne pourra être abordé intégralement qu'après les jeux suivants :

— jeu d'imitation avec improvisation,

— jeu de reconnaissance avec improvisation.

Jeu d'imitation avec invention mélodique sur Si, la (seulement 2 sons pour commencer) : • Le meneur de jeu en articulant « Tu » invente, donc improvise, de très courtes mélodies sur 2 sons par exemple :



— Changer de meneur.

Il est souhaitable entre chaque meneur de chanter la comptine, ou des passages de la comptine, afin de soutenir l'intérêt, car le jeu, qui est un exercice d'acquisition, nécessite beaucoup d'attention : le chant entre chaque meneur ou chaque jeu sera une détente.

Jeu de reconnaissance : • 1) sur les sons si, la, le meneur de jeu improvise de courtes mélodies comme précédemment, mais en tournant le dos au groupe : ce sera un dialogue constamment renouvelé par les meneurs eux-mêmes.

2) Essai de reconnaissance de phrases de la comptine (voir p. 12).

— On rechante la comptine (détente).

• Recherche d'exécution.

Au niveau du CE1 et pour tous les débutants à l'école élémentaire, l'initiation à la flûte à bec se fait uniquement par **audition** à travers le chant.

L'habileté des doigts et l'affinement sensoriel ayant été préparé par les jeux d'imitation et de reconnaissance, l'étude de la comptine pourra être dirigée à travers de courts fragments :

Par exemple : on chante Rondin.

Le meneur jouera « Rondin » sur la flûte à bec en articulant « Tu ».

Le groupe imitera, etc.
(Idem pour Picotin, etc.)

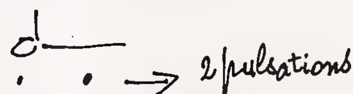
Remarque. — Quand le fragment est trop long (par exemple : La Marie a fait son pain), **écourter** la phrase mélodique pour obtenir immédiatement une bonne exécution.

— L'activité se terminera par l'**exécution vocale** du chant, afin d'éviter toute fatigue.

— Une autre séance de quinze minutes permettra l'acquisition complète sur les doigtés si, la, puis la, sol (p. 12).

Initiation rythmique (durée 15 minutes) à travers la flûte à bec et les percussions.
Propositions de jeux rythmiques p. 13.

— L'initiation rythmique de la page 13 a été commencée à travers l'initiation mélodique afin de permettre une bonne exécution de la valeur longue et une bonne observation du silence



— Le jeu de rythme en 3 temps sera dirigé comme dans la précédente activité rythmique.

• Imitation :

— Rythme frappé avec gestes pour intérioriser et créer des automatismes ;

— Rythme frappé aux percussions ;

— Rythme exécuté à la flûte à bec (sur les sons précis de la comptine).

Remarque. — Travailler séparément les 3 rythmes.

• Reconnaissance ou dictée active (jeu sensoriel et improvisation rythmique). Voir les consignes de l'activité rythmique précédente.

• Jeu d'attirance. Voir les consignes de l'activité précédente.

— Un premier essai d'accompagnement sur 2 rythmes serait une première recherche d'exécution (choix des instruments). Au cas où « l'ostinato rythmique » donnerait des difficultés d'exécution, choisir **un rythme seulement, et sur un accompagnement** bien mis au point par un groupe, **exécuter la** comptine « Rondin Picotin » à la flûte à bec. Si un ou deux meneurs motivés peuvent, en surimpression de l'accompagnement, exprimer soit les autres rythmes non utilisés, soit des rythmes improvisés, cela prouverait que la classe organise, fait et refait, choisit des matériaux, les essaie, les utilise : tout cela naturellement sous l'influence du meneur de jeu qui aide à observer et à juger les essais. Par conséquent, à travers ces activités perceptives de **mélodies** et de **rythmes** se développera l'Education esthétique.

Chapitre IV

ACTIVITES MELODIQUES ET RYTHMIQUES

p. 14-15 (suite)

Activités à diriger comme les précédentes p. 12-13, chapitre 3, en préparant la difficulté rythmique « **Patatric** chut, chut, **Patatrac** chut, chut » afin d'avoir une bonne acquisition du chant : Arri, Arri, mon cheval (Alès).

Remarque. — Les mots « Patatric » et « Patatrac » font découvrir **l'équivalence dans la durée,** c'est-à-dire que dans le même temps, dans une pulsation, les syllabes « Pata » passent régulièrement mais **plus vite** (notion de vitesse).

•	•	← pulsations
Pata	tric	
Pata	trac	

Cette découverte pourrait être l'objet d'une recherche de **codage** qui, ultérieurement, préparerait à la lecture.

(A suivre.)

par Mme N. ROSSE
Professeur d'Education Musicale

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

La Ve Sonate, Piano - Violon

en Fa majeur, op. 24, *« Le Printemps »*

La sonate opus 24 pour violon et piano fut composée à Vienne en 1800-1801. La première symphonie en ut Majeur, la deuxième symphonie en ré Majeur et le troisième concerto pour piano datent de la même époque.

Nous attachons peu d'importance au sous-titre « Frühling-Sonate » (Sonate du « Printemps »). Indiquons cependant que le thème du Rondo est emprunté à l'air de Vitellia « Non piu di fiori » de « La clémence de Titus » de Mozart.

Cette sonate comprend quatre mouvements : • allegro de forme sonate à deux thèmes • adagio molto expressivo (lied varié) • scherzo rapide avec trio • rondo (forme à couplets et refrains).

Avant l'analyse de détail de chaque mouvement, rappelons brièvement la signification du mot « sonate ». A l'origine, ce mot s'employait pour toute composition instrumentale (sonate = sonner). Ultérieurement, le mot « sonate » implique une forme précise, celle que nous allons étudier.

PREMIER MOUVEMENT

Le premier mouvement de la sonate op. 24 est un allegro de forme sonate comprenant quatre volets :

Premier volet : Exposition : Thème 1 (mes. 1 à 25) ; Pont (mes. 26 à 38) ; Thème 2 (mes. 38 à 69) ; Coda (mes. 70 à 77).

Une transition (mes. 78 à 85) amène le second volet.

Second volet : Développement central (mes. 86 à 123).

Troisième volet : Réexposition : Thème 1 (mes. 124 à 149) ; Pont (mes. 150 à 162) ; Thème 2 (mes. 162 à 193) ; Coda (mes. 194 à 201).

Une transition (mes. 202 à 209) amène le quatrième volet.

Quatrième volet : Développement terminal (mes. 210 à 231).

Une coda (mes. 232 à la fin) conclut le mouvement.

La tonalité générale est Fa Majeur, tonalité de caractère bucolique. Il est remarquable que de nombreuses œuvres de caractère bucolique ou pastoral sont écrites dans cette tonalité. Exemples : Symphonie pastorale de Beethoven - Extraits du « Messie » de Hændel, de « Don Juan » de Mozart, etc., évoquant des scènes champêtres. Nous pourrions multiplier les exemples.

1er volet : Exposition

Elle est composée de deux thèmes séparés par un pont et suivis d'une coda.

THEME 1 - Mes. 1 à 25

Ce thème est présenté deux fois, d'abord au violon, puis au piano. Il est de caractère essentiellement mélodique et serein dans la nuance « piano ».

Mes. 1 à 10 : Première présentation :

Le thème est exposé au violon.

THEME 1 : Première présentation (page suivante)

Nous pouvons décomposer ce thème en quatre cellules :

- Première cellule : mes. 1 et 2 (tête du thème), formée sur l'accord de Fa Majeur. Le rythme, aux valeurs opposées (une longue, huit brèves), crée une légère impression de précipitation.
- Deuxième cellule : mes. 3 et 4 : mélodie très expressive due à l'envolée créée par le saut d'octave et aux appogiatures.

Le mot « appogiature » vient du mot italien signifiant « appuyer ».

C'est une note expressive :

1° rythmiquement, elle se trouve sur un temps fort, normalement accentué ;

2° c'est en général une dissonance harmonique, facteur important de mise en relief.

- La troisième cellule (mes. 5 et 6) et la quatrième (mes. 7, 8 et 9) sont bâties sur le dessin mélodique de la deuxième cellule, mais avec progression vers l'aigu. La quatrième cellule s'achève sur une formule de cadence expressive en fa (appogiatures : fa dièse, puis si bécarre).

Au cours de cette première présentation, le piano procède à un accompagnement harmonique par une formule classique : croches régulières à la main droite, valeurs longues à la main gauche. On notera une légère préci-

THÈME 1. première présentation

violon

piano

appogiature

saut d'octave

p

p

I I VI

appogiature

II II V V

I VI II V I

pitation dans le rythme des harmonies lors de la cadence (mes. 8 et 9).

La mesure 10, raccord entre les deux présentations, est une gamme ascendante jouée au piano dans une progression « crescendo » aboutissant subrepticement à la nuance « piano ». Ceci est un effet de mise en valeur relativement nouveau.

Mes. 11 à 20 : Deuxième présentation :

Le thème est exposé à la main droite du piano. Les première et deuxième cellules (mes. 11 à 14) sont identiques aux première et deuxième cellules de la première présentation.

La troisième cellule (mes. 15-16) et la quatrième cellule (mes. 17-19) sont plus ornées (broderies).

La quatrième cellule se dirige vers Do Majeur (cadence mes. 19-20), tonalité de la Dominante du ton principal.

Nous retrouvons la même basse, renforcée toutefois (ajout de l'octave inférieure).

Le violon accompagne harmoniquement cette fois-ci, en croches régulières.

Mes. 20 à 25 : Affirmation de Do Majeur :

- Pédale de do à la basse du piano.
- Harmonie chromatique descendante : si bémol, la, la bémol, sol, au violon.
- L'élément en double-croches (main droite du piano) est issu de la première cellule.

On remarquera le caractère plus énergique des mesures 23 et 24. Ce caractère est dû :

1° au rythme donné au violon à la place des croches régulières précédentes, et à la basse du violon à la place des noires régulières ;

2° à la précipitation du dessin en double-croches à la main droite du piano ;

3° au crescendo qui amène pour la première fois la nuance « forte » et le « sf » sur le grand accord de do.

Tout ceci est l'annonce d'un pont plus agité.

Le PONT - Mes. 26 à 38

Dans un mouvement de forme sonate, on appelle « pont » le passage reliant les deux thèmes.

Ici, nous assistons à une suite d'effets contrastés typiquement beethoveniens, préfigurant l'âme romantique.

Nous trouvons les oppositions :

— dans les tonalités (couleurs changeantes) — dans la tessiture — dans le débit rythmique (effets de précipitation, puis d'alanguissement et vice-versa) — dans les nuances.

Dans le détail :

Mes. 26 à 28 : Atmosphère sombre :

Le trait du piano, issu de la première cellule du premier thème, est joué dans la nuance « forte » en la bémol Majeur. Agrandi, il descend dans le grave et se termine par des noires piquées en « diminuendo », provoquant une sensation d'attente anxieuse. La tonalité de la bémol est la tonalité de la sixte napolitaine de Sol Majeur (mes. 29-30...). On connaît le caractère assombrissant de la sixte napolitaine (deuxième degré abaissé d'un demi-ton chromatique : la bémol en Sol Majeur).

Mes. 29 à 31 : Effet d'éclairage dû :

- à la tonalité de Sol Majeur ;
- aux éléments mélodiques plus calmes joués tour à tour par le violon et le piano en croches régulières ;
- à la tessiture relativement aiguë (par rapport à ce qui précède) et qui progresse dans ce sens (arpège ascendant du piano) ;
- au soutien harmonique léger (accords piqués) ;
- à la nuance « piano ».

Mes. 32 et 33 : Nouvel assombrissement qui est dû :
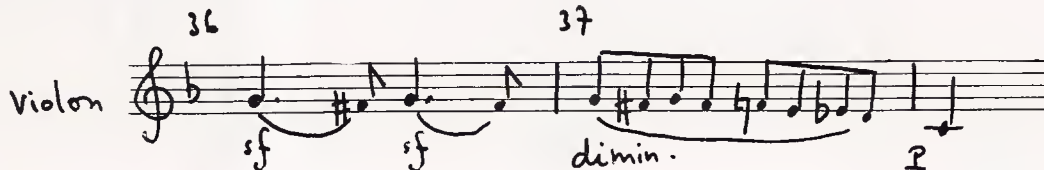
- à la tonalité : do mineur ;
- à l'arpège de septième diminuée joué au violon en contrepoint avec l'élément mélodique ;
- à l'harmonie dramatisante mesure 33 (la bémol fa dièse) appelant la dominante (sol) de do mineur.

Mes. 34-36 : Caractère brutal motivé par :

- le caractère rythmique :
  trait rapide en double-croches descendantes, puis rythme pointé (mes. 36) déjà vu (mes. 24) ;
- le chromatisme ;
- la nuance f puis ff, puis les accents sf.

Mes. 37 : Apaisement :

— régularité rythmique — croches liées sans accent — « diminuendo ».



THEME 2 - Mes. 38 à 69

Ce thème, écrit en Do Majeur (tonalité de la Dominante du ton principal), est formé de deux périodes. Il sera, lui aussi, présenté deux fois.

C'est un thème dynamique, mouvementé et contrasté. Sur le plan de l'analyse, il est très intéressant de par son caractère typiquement beethovenien.

Mes. 38 → 53 : Première Présentation :

- **Première période** : Mes. 38 à 45 :

Le thème, ici, n'est pas une mélodie accompagnée ; il est formé par la masse sonore des deux instruments réunis (effet orchestral).

Notons d'abord un jeu de couleur dès la seconde croche de la mesure 38 : petite surprise Majeure (mi bécarre) qui éclaire l'arrivée du second thème.

La première période est composée de deux phrases identiques. De chacune de ces phrases, nous pouvons dégager trois éléments :

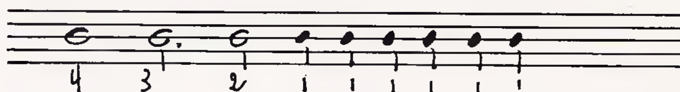
— 1[er] élément : les notes tenues au violon (mes. 38-39) ;

— 2[e] élément : l'accent sf sur le second temps de la mes. 40. Cet accent sera mis en valeur lors de la deuxième présentation ;

— 3[e] élément : la descente en noires détachées (fin de la mes. 40 et mes. 41).

Nous pouvons être impressionnés par le caractère haletant de la phrase du violon. Ce caractère est dû :

— à une remarquable accélération rythmique syncopée : basée sur la tenue de sol suivie de l'arpège descendant de la septième de dominante de do ;



— à l'accentuation des appels de sol (sf renforcé par les petites notes) suivis du détaché sec « P » utilisé pour la descente de l'arpège.

Le piano crée une progression dans l'amplitude sonore (crescendo dans l'amplitude harmonique et dans la nuance) interrompue par l'arrivée soudaine de la nuance « piano » (mes. 40) qui se stabilise pendant deux mesures (40-41). Cette stabilité est renforcée par l'horizontalité de l'accord répété de septième de dominante. A la mesure 42 : nouveau jeu de nuance provoqué par le sf sur la première croche.

- **Deuxième période** : Mes. 46 à 54 :

Cette période est basée sur une cellule mélodique de deux mesures traitée en canon entre la main droite du piano et le violon. Cette cellule comprend une grande

anacrouse (notes répétées) suivie de l'accent (P sur le temps fort avec sf) et sa muette.

L'anacrouse est issue de la transformation de la tenue de sol de la première période (violon), en notes répétées. Les petites notes (mes. 38) sont devenues les double-croches (mes. 46) qui précèdent les notes répétées.

Cette deuxième période est modulante (tonalités mineures) de caractère chromatique. Au violon : sol, fa dièse, fa bécarre, mi bécarre, mi bémol, ré, ré dièse, mi bécarre.

Les mesures 51 et 52 créent un nouveau jeu d'intensité avec le « rinforzendo » allant au « piano » et un nouveau jeu de couleur grâce à l'arrivée du mode Majeur (Do Majeur).

Cette deuxième période se termine par une formule de cadence.

Mes. 54 à 70 : Deuxième présentation :

- **Première période :** Mes. 54 à 62 :

Cette période est composée à nouveau de deux phrases identiques. On retrouve de nombreuses analogies avec la première présentation, la différence essentielle étant l'inversion des instruments : les éléments thématiques exposés par le violon durant la première présentation sont repris et renforcés par le piano (octaves). Le jeu d'amplitude harmonique et d'intensité est moindre : les grands accords du piano (mes. 38-39) sont remplacés par les notes détachées du violon (mes. 54 et 55).

On notera l'importance de l'accent rythmique sur le deuxième temps de la mesure 56 : la syncope est mise en valeur par le saut d'octave.

Le mode mineur (mes. 58-59) crée encore une fois un nouvel éclairage.

(A suivre.)

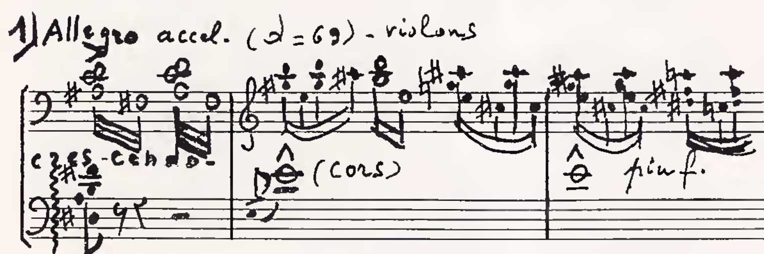
OPERA ET SCENOGRAPHIE (*)

par Michel GUIOMAR
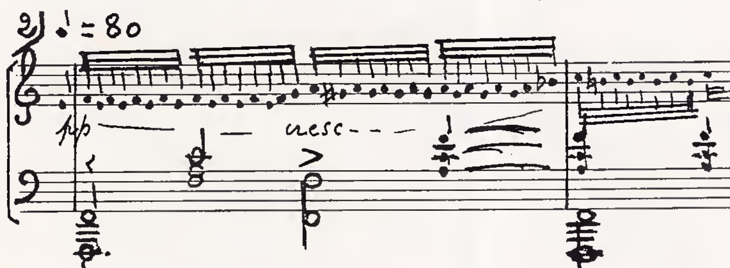
Espace orchestral et Espace scénique * (suite)

Parmi les jeux de l'espace orchestral et de l'espace scénique, révélés par le prélude et le début du II[e] acte de **Tannhäuser,** nous retenons cinq cas, chacun d'une nuance différente de l'envahissement scénique par la matière musicale :

— Une **cristallisation scénique** d'une matière musicale de densité grandissante : Au III[e] acte, en son récit de Rome, Tannhäuser dit à Wolfram son désespoir de n'avoir pas le pardon et son nouveau désir du Vénusberg ; à l'issue de l'aveu de sa damnation, malgré la supplication révoltée de Wolfram, il appelle Vénus, qui apparaît. Ecoutée à l'orchestre, toute cette page révèle une progressive intensité de la tension qui cerne la scène dès le début : fragmentaires, isolées d'abord, les incidentes orchestrales qui témoignent de cette exaspération finale attendue, s'accumulent enfin dans le dernier dialogue, telles et si nombreuses que nous n'en suivrons pas le heurt créateur : mais, dès les mesures 40 de la scène, le thème isolé du Vénusberg (ex. 1), puis, par deux fois, rapprochées,
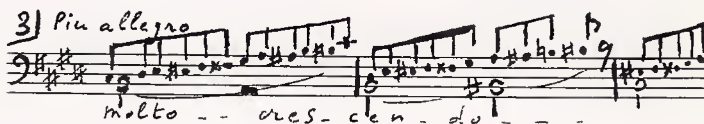


et la seconde à deux reprises, un frémissement chromatique ascendant, animé surtout par les cordes (ex. 2), glisse dans le silence de la voix, puis la hante,

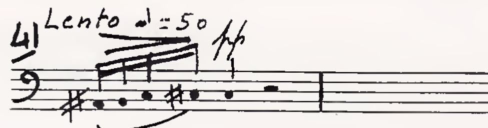


alors même que, contradictoirement en apparence, Tannhäuser évoque Elisabeth et l'espérance.

C'est un signe de hantise maléfique de l'espace orchestral cernant ; désormais, tout frémissement soudain de l'orchestre, toute évocation chromatique (ex. 3) (et même le bref motif du maudit, qui semble être



ici un motif générateur, ex. 4) et surtout finalement
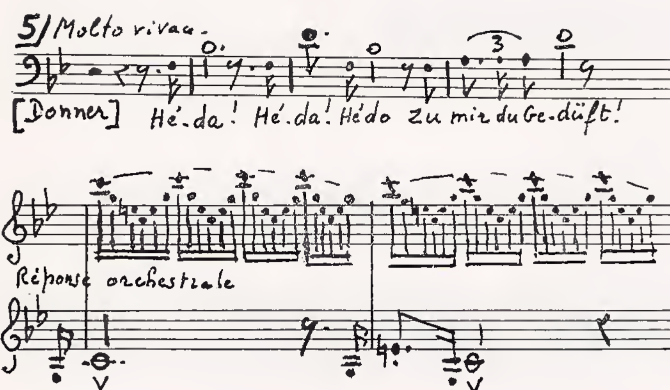


les nouvelles irruptions s'enchevêtrant des motifs du Vénusberg marquent un envahissement irrécusable, fatal, vers la scène et son foyer attirant, Tannhäuser. En issue de ces tensions apparaît Vénus, immobile, exaltante, en appel désespéré et à la fois d'une séduction qu'elle croit invincible, agissant par sa seule domination vocale, puisque, nous l'avons dit, Wagner imaginait même de ne la point faire apparaître. Sa présence scénique est donc cristallisation charnelle du sonore, et cette présence sonore, elle-même cristallisation des tensions venues scinder et accompagner ensuite le récit de Rome et les répliques des deux chanteurs, de la même manière qu'elles avaient annoncé, au II[e] acte, et de manière purement musicale, la révolte de Tannhäuser au concours et son inspiration subite de célébrer la déesse.

— Un bref **équilibre créateur** réciproque de l'espace orchestral et de l'espace scénique : pour l'avoir déjà plusieurs fois évoqué (1), nous ne mentionnons que rapidement l'échange orchestral et vocal, entre Donner et sa matière d'orage à la 4[e] scène de **L'Or du Rhin :** appelant les nuées qui, par la matière orchestrale que Donner reçoit en réponse, écho exact de son appel, deviennent densité scénique autant que sonore. Donner lui-même acquiert en cet acte une réalité d'être véritable : un équilibre se fait et, réciprocité poïetique, l'envahissement de l'orchestre par la voix et de la voix par l'orchestre unifie à ce moment privilégié les espaces (ex. 5).

Les deux cas précédents, à foyer unique de scène, annoncent pourtant des structures plus complexes, puisque Tannhäuser, foyer unique, provoque, en fin de récit, une cristallisation constituant un second foyer scénique, Vénus. Donner, dans le temps même du rassemblement des nuées, éprouve la mutation qui peut se dire entre personnage et être, se revêt d'une qualité double. Les cas que nous examinons maintenant sont à deux foyers sur lesquels une tempora-

---

* Voir **L'Education Musicale,** N° 204, janvier 1974.

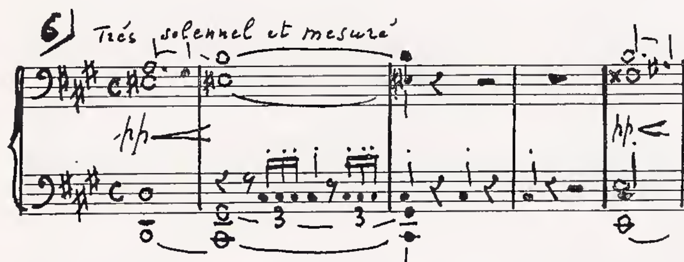


lité dramaturgique permet un envahissement également dualisé :

— Un **jeu orchestral** vers un **double foyer scénique,** agissant successivement en **deux concentrations thématiques,** dont la première hante elle-même et intensifie le pouvoir de la seconde :

A la scène 4 du IIe acte de **La Walkyrie,** Brunnhilde apparaît derrière le couple de Sieglinde, qui vient de s'endormir, image même de la Mort. Porteuse du message de Mort, de Wotan, elle s'avance et, venant presque s'identifier à l'autre foyer scénique qu'est le couple, parle enfin. Ce moment est d'une rare richesse pour notre propos :

1. — Un **prélude** uniquement orchestral est l'avancée de Brunnhilde ; il est d'une simplicité extrême : deux volets, thématiquement identiques ; le thème dit du **Sort,** lui-même accompagné d'un motif rythmique se répétant (ex. 6) ; à nouveau, un ton plus haut, le

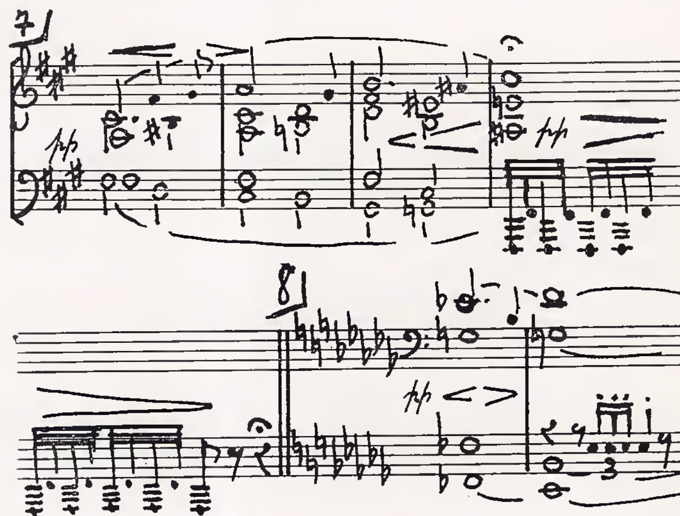


thème du **Sort,** sans que d'ailleurs le motif rythmique, pédale inchangée aux timbales, subisse la modulation, symptôme d'une intention permanente ; puis s'élève le **thème de la Mort** qui contient lui-même le motif du Sort (ex. 7) ; en brève coda, un roulement de timbales. Le second volet redit, modulé, le même et exact schéma.

Nous avons entendu ce motif rythmique, ces triolets de doubles croches dans un autre climat mais d'une signification analogue, à la fin de **Rheingold,** en contrepoint de la plénitude musicale du motif du Walhalla, dont les dieux y accédaient peu à peu dans la gloire et l'euphorie trompeuse, détail important. Ce motif rythmique, intersigne d'Au-delà, heureux ou tragique, pourrait ainsi se nommer d'**effraction** ou de **transgression.**

Ce prélude se résume donc dans le schéma, répété, suivant : Sort (et motif de transgression) — Sort (et motif de transgression) — Mort (et son insertion du Sort).

Vingt-quatre mesures, deux fois douze mesures partagées d'une étrange modulation (ex. 8). Nous



avons assez guetté en d'autres œuvres ce figuralisme de **Minuit** (2), psychologiquement ou cosmiquement ressenti, pour ne pas l'accueillir ici. La place nous manque et ce n'est pas tout à fait notre propos pour dire que ce minuit cosmique indéniable, à l'heure de l'annonce de la Mort, se trouverait aussi témoigné par le climat de tout l'acte II de **La Walkyrie, structure en abîme,** où Wotan et avec lui tous les personnages s'enfoncent, de sursauts illusoires en défaites réelles, alourdis par le poids de leitmotive amassés à tels moments cruciaux. Nous sommes ici, avant même la première parole de Brunnhilde, à l'un de ces moments de la destruction du monde de Wotan. Autant on ne comprendrait pas le sens de l'envahissement orchestral s'approchant ici de cette quatrième scène sans l'insérer dans cette structure en abîme, autant celle-ci ne s'appréhenderait pas en sa continuité dramaturgique sans la compréhension du jeu des motifs vers les deux foyers scéniques :

Au début de ce premier temps, Brunnhilde est un être encore scéniquement indéterminé ; immédiatement, il est vrai, revêtue d'attributs musicaux, elle avance sur scène et s'accomplit en être musical par la seule présence orchestrale ; elle en est l'impact nécessaire sur la scène et, à la fois, la victime de cette densité croissante, puisque nous savons même à quelles hésitations elle est d'abord soumise, à quelle volonté imposée. Le jeu de scène est éloquent. On ne saurait mieux entendre s'avancer la Mort, une **Mort lasse** de tuer, selon le titre d'un film de Fritz Lang : **Der müd Tod** (1921) ; les démarches scéniques et la démarche musicale coïncident exactement, et exactement en reflet dans les 12 premières et les 12 secondes mesures :

— « Brunnhilde, conduisant son cheval par la bride, sort de la grotte et s'avance lentement [...] vers le devant de la scène » : thème du Sort, et sa répétition.

— « Elle s'arrête et contemple de loin Siegmund » : thème de Mort (et son contenu du destin fatal).
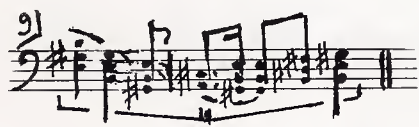
— Modulation centrale.
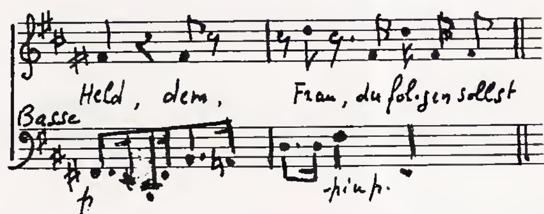
— « Elle continue d'avancer lentement » : thème du sort, et sa répétition.

— « Elle s'arrête tout près de Siegmund et Sieglinde » : thème de Mort...

Ainsi, musicalement, une mise en place invisible se fait, par successions thématiques, entre lesquelles des silences assurent une disjonction, suggèrent des pas, des bonds en avant : Brunnhilde est la cristallisation de cet invisible et, devenue par la musique qui l'y a portée, vrai foyer scénique, à la place du foyer issu de la scène précédente, le couple qu'elle menace, c'est vers elle aussi que l'orchestre va s'avancer maintenant :

2. — Nous entendrons un jeu de la voix et du leitmotiv du Walhalla. Rappelons de ce thème l'énoncé habituel, où se succèdent deux éléments, tous deux à potentiel harmonique clair, mais l'un mélodique, l'autre plus rythmique (ex. 9), tandis que, redisons-le,

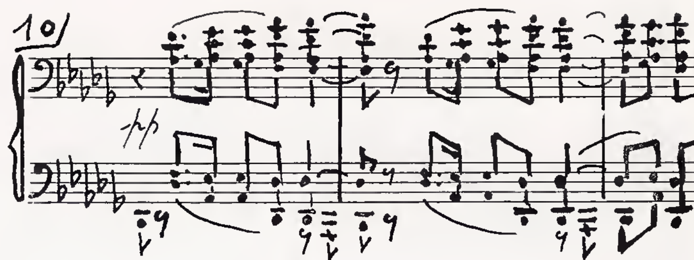




son apparition en final de **Rheingold** s'accompagnait, entre les répétitions de son élément rythmique, de l'insistance du motif de triolets de doubles croches, d'effraction victorieuse ou de transgression.

Le jeu est l'emprise grandissante du thème du Walhalla sur la voix de Brunnhilde jusqu'à ce que s'identifient climat orchestral et climat vocal, exactement et aussi brièvement que dans le prélude et le début du IIe acte de **Tannhäuser** entre l'orchestre et la voix d'Elisabeth. Ce qui diffère est la densité préalable du prélude « nocturne » de la scène, dont Brunnhilde elle-même s'est approchée de Siegmund et va le hanter d'un pouvoir qu'elle va revêtir musicalement encore, intensifiant son rôle vers Siegmund et l'envahissement de l'espace par l'orchestre qu'elle semble attirer en elle :

— **Mesures 25-29 :** A l'orchestre seul (3), Brunnhilde encore silencieuse, l'émouvant leitmotiv du Walhalla encore privé de son premier élément mélodique, limité à son élément rythmique (ex. 10). Pour la premotifs précédents de Mort et d'effraction rythmique donne au rêve de pierre de Wotan, ici évoqué, son mière fois dans l'œuvre la succession thématique des caractère initial et final et trop oublié de nécropole,



de séjour des morts désormais entr'ouvert, et au rêve vivant qu'est Brunnhilde un rôle premier d'ange exterminateur.

— **Mesures 29 et suivantes...** Alors seulement, née de ce thème du Walhalla, comme succession et retentissement, mais non thématiquement, apparaît la voix.

Désormais tous les motifs, logiquement liés, venus de l'orchestre et, comme Brunnhilde elle-même, venus de l'Au-dehors scénique, s'avancent aussi vers la voix, sans que celle-ci emprunte encore mélodiquement au Walhalla ou en subisse la puissance. Presque exactement, au contraire, reprend, partagé entre la voix et l'orchestre, le climat du prélude, dialogue provocateur d'envahissement :

Mesures 30-41 (les mêmes 12 mesures « nocturnes ») ; le Sort (à la voix), le rythme d'effraction (à l'orchestre), le Sort (à la voix puis à l'orchestre), l'effraction (à l'orchestre), la Mort (à l'orchestre et à la voix).

— **Les mesures 42-55** voient la rupture de l'équilibre : durant six mesures, sans doute se réentendent les mêmes motifs du sort, d'effraction, du sort, d'effraction, mais six autres font surgir, insistantes, les répétitions du thème du Walhalla, à l'orchestre, puis deux mesures d'une coda où Brunnhilde évoque précisément la transgression, l'Au-delà, où le héros comme les autres doit la suivre. Les faits symptomatiques de cette deuxième avancée du Walhalla vers Brunnhilde et par elle vers Siegmund sont l'insistance rythmique et répétitive du thème et cependant la résistance de la voix à son emprise, le refus de lui emprunter.
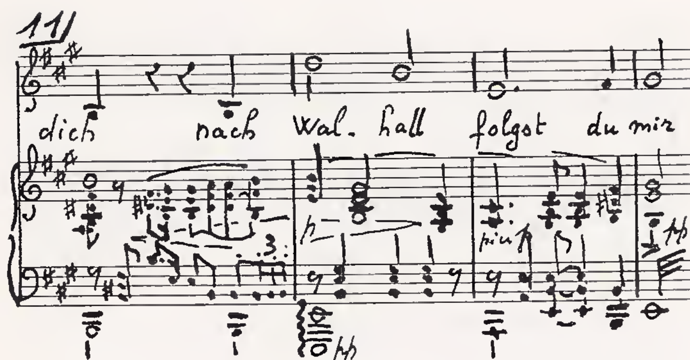
Mesures 56-73 et 73-79 : à nouveau vingt-quatre mesures, d'une importance singulière :

Elles se partagent encore en 12 et 12 mesures :

Mesures 56-67, douze mesures où le motif d'effraction et le motif du sort jouent entre eux réciproquement.

Mesures 68-73 : six mesures où le motif de la Mort domine absolument, soutenu par un élément harmonique et rythmique nouveau.

Mesures 74-79, six mesures : En trois insistances rythmiques orchestrales, surchargées du contrepoint des triolets d'effraction, 74-75-76, sous ou sans la voix, la tonalité du leitmotiv apparaît enfin à l'orchestre, mais fait étrange, sa donnée mélodique initiale s'énonçant à la fin comme une issue de la dernière insistance rythmique, pour s'emparer du chant de Brunnhilde enfin identifiée à sa hantise (ex. 11).



En sa brièveté, ce moment est admirable et unique par le saisissement de l'héroïne, par la matière orchestrale au terme d'une avancée scénique en prises discontinues et temps invisibles, où se marque une volonté de la voix à assumer l'intention intensive de l'orchestre et de l'orchestre à envahir la voix.

Passé cette atteinte et cette identification, le jeu s'écarte, le thème du Walhalla, quelque temps encore présent, s'éloigne de la voix, puis disparaît de la scène, quand commence le règne de la pitié et plus tard naît le refus d'accomplir le destin choisi par Wotan. Cette page fut donc un de ces sursauts de conjuration de l'abîme, vers lequel désormais va descendre aussi Brunnhilde, avec joie.

— Dans un **espace scénique** encore à **deux foyers,** une **avancée orchestrale** se porte immédiatement sur l'un des deux êtres, atteint par un véritable « **ricochet** » l'autre être et fait progresser le premier : Siegfried masqué en Gunther, vers Brunnhilde. La scène finale du premier acte du **Crépuscule des Dieux** est animée, sur la haute cime de Brunnhilde, par les deux irruptions de Waltraute et de Siegfried, dont seule nous étudions la seconde. Au moins peut-on dire qu'en toutes deux nous attendrions fatalement, plus que nulle part ailleurs peut-être, une projection de la matière orchestrale vers un tel vide, un tel foyer privilégié d'au-delà du monde, et vers Brunnhilde toute seule, proies attirantes pour cette matière orchestrale : Brunnhilde ici est objet scénique parfait, total : être vivant, présence corporelle, voix, source d'un texte littéraire dans un univers au contraire annihilé. Cependant, l'auteur de toute intrusion, porteur de la puissance même de la matière musicale cernante, en attente, en même temps qu'il survient, entend venir à lui aussi cette prise de possession musicale.

Ce moment où apparaît, à découvert, le faux Gunther qu'est devenu Siegfried sous le pouvoir du heaume, est l'un des plus cruels de la **Tetralogie,** quand Brunnhilde, reposant dans sa sécurité de flammes environnantes, voulues par elle et par Wotan, voit apparaître l'Inconnu et que son univers de certitude s'anéantit dans son Cri. Partant de ce cri, une brève, étrange et très belle avancée orchestrale signale l'irruption, hante la scène, provoque un second cri, page ainsi enfermée en sa densité. Bien davantage, la musique seule permet de saisir l'hallucinante densité dramaturgique de l'instant : la scène est d'une totale irréalité et, mal entendue, ne livrerait pas tout son poids quasi-surréaliste :

Auparavant en effet, Siegfried, encore invisible, monte à travers les flammes ; selon l'intention qui le conduit, il aurait le plus grand intérêt à ne pas trahir son arrivée et que Brunnhilde ne le prenne pas pour celui qu'il est, Siegfried ; la musique devrait aussi en garder le secret, mais voici que reviennent à l'orchestre les thèmes qui, en sa première ascension, dans **Siegfried,** semblaient porter le héros, échappé à Wotan vaincu. Mieux encore, cette musique n'est pas un commentaire orchestral que nous entendrions, nous, auditeurs-spectateurs, de l'extérieur de l'œuvre, ou un orchestre-dialogue, puisque, au son de ces thèmes, en particulier à **l'appel du fils des bois** lancé en principe sur son cor, Brunnhilde tressaille et le reconnaît ; c'est donc une réelle présence musicale qui envahit déjà la scène sur le motif de Siegfried, l'appel deux fois lancé du fils des bois, à nouveau le motif de Siegfried, l'appel encore, entrelacement thématique qui affirme la double identification qui doit jouer :

Comment ne pas entendre que Siegfried sait encore très lucidement vers qui, lui, Siegfried, monte la pente enflammée ! Nous disons ainsi qu'il gravit la montagne exactement comme la première foi, en conquête personnelle, alors d'une inconnue, cette fois de celle qui est sienne. Le philtre n'a pas eu un si grand pouvoir, qui ne fut jamais que jeu de scène et symbole (souvenons-nous de l'aveu d'Isolde à Brangaine, affirmant qu'au-delà du philtre, explication pour le seul roi Mark, sa passion pour Tristan était déjà fatale). Nous pressentons désormais, comme dans **Tristan,** qu'une matière musicale scénique va seule créer la métamorphose, verser l'oubli. En d'autres termes, tant qu'il n'est pas encore un personnage scénique qu'il est au dehors, la musique orchestrale respecte ce que Siegfried fut, lui accorde ses leitmotive, s'empare de son mythe même et le consacre encore en son amour pour Brunnhilde. Qu'il entre, et le cri qu'il provoque hors de Brunnhilde appelle un assombrissement effrayant de la scène et de la musique. L'orchestre, et c'est ici le signe, entre aussi sur scène, s'empare du héros, accomplit une mutation qui s'écoute admirablement. Mesure après mesure (à partir du grand point d'orgue qui suit le cri de Brunnhilde (« Trahison !... Qui a pu se frayer un chemin jusqu'à moi ?...), l'impact grandissant de l'orchestre sur la voix de Siegfried et le retentissement sur Brunnhilde vers qui il s'avance, s'entendent exactement : succédant au motif de la **Trahison** par la magie, apparu dans le cri de Brunnhilde, et précédant le motif du **Heaume** qui permet le subterfuge, s'insinue à l'orchestre, trompettes et trombones, un thème sourd que nous avons déjà entendu, en bas, chez les **Gibichungs.** Ces trois thèmes forment plusieurs fois autour de la présence première de Siegfried et de Brunnhilde sur le roc des Walkyries, un ensemble de menaces, d'une densité à deux tendances, envahissant Siegfried qui s'en revêt, et Brunnhilde qui en est cernée. L'avancée de ce climat se suit dans les quelques impacts, mystérieusement **piano** entre les deux cris de Brunnhilde, et comme

dans la nuit d'une matière invisible de l'orchestre. En fait, nous pouvons limiter les citations au seul thème des Gibichungs, sachant la présence des autres et parce que ce thème est plus spécifiquement l'impact sur Siegfried :

Mesures 1-8, et surtout 5-7 : cet impact tombe, dans le silence des voix, séparé de Brunnhilde par une mesure entière de silence et un nouveau point d'orgue précédant la voix de Siegfried ; celle-ci, hésitante, est cependant libre, ne reflète pas le climat des Gibichungs, sauf, à peine, peut-être un bref instant rythmique (ex. 12).

12/

Brünnhild Ein Freier kam

Mesures 19-21 : profitant d'une respiration de la voix encore libre de Siegfried, le thème des Gibichungs rentre à l'orchestre et, tout en s'y poursuivant, impose à la voix son rythme, son style, et le dessin mélodique final de sa phrase (ex. 13).

13/

du fol-ge wil-lig mir

Mesures 32-33 : dans un jeu semblable, l'orchestre redonne le thème, impose encore à la parole de Siegfried, et de manière plus nette, son rythme, son climat mélodique (ex. 14).

14/ voix et schéma orchestral réduit aux parties extrêmes.

bez wingt Ge-walt dich mir

En trois impacts, un thème, encore étranger au héros, l'a investi, retentissant sur Brunnhilde qui s'effraye, à mesure que Siegfried s'avançait, musicalement de plus en plus masqué. Une dernière irruption du thème nous sollicite qui, en apparence s'écartant plus de Siegfried, est d'une signification encore plus vraie :

Trois interrogations de Brunnhilde désemparée et les réponses à la fois prudentes et volontaires de Siegfried animent le dialogue initial :

— Qui a pu se frayer un chemin jusqu'à moi ?...

— Un prétendant [...] qui n'a pas eu peur de ton rempart de feu...

— Quel est l'homme qui a pu faire ce qui n'était réservé qu'au plus fort de tous ?

— Un **héros** qui te domptera [...].

— Qui es-tu, apparition redoutable ?... Es-tu d'essence humaine ?... Ou viens-tu des sombres légions de Hella ?

— **Je suis un Gibichung :** Gunther est le nom du **héros** que tu vas suivre...

On observe que le thème des Gibichungs a surgi sur les deux premières interrogations et leurs réponses ; tant que Siegfried ne ment pas, qu'il demeure Siegfried et que ses réponses peuvent encore lui être attribuées dans l'affirmation de ce qu'il est : un prétendant, un héros, le thème des Gibichungs vient, en masque, l'annoncer d'abord, puis par deux fois le cerner et l'envahir, lui donner sa double identité, donner au héros l'ombre compensatrice de la race de Gunther, mais, symptôme inquiétant, après la troisième question de Brunnhilde, Siegfried forme son mensonge ambigu d'une voix hachée que n'emprisonne plus le thème (ex. 15), et nous reconnaîtrions à peine dans

15/

Ein Gibichung bin ich und Gunther heisst du

sa voix quelque note-reflet échappée de ce motif. C'est le signe que la mutation est accomplie ; l'espace orchestral, ayant joué son rôle, l'aveu de mensonge étant fait, n'intervient plus ; Siegfried, transformé, le thème des Gibichungs disparaît de la scène. Cette emprise, cette conquête rapide, par sauts invisibles, vers Siegfried est hallucinante. Elle donne à la scène un climat unique : d'un simple masque jusqu'à l'identité Siegfried-Gunther, naît le Double, dont la révélation marque un moment brièvement atteint dans un paroxysme plus persuasif encore de n'être pas exprimé dans la violence ; celle-ci survient ensuite, en retentissement : un second cri-blasphème de Brunnhilde contre Wotan, l'affrontement de l'héroïne et de Siegfried à l'inconnaissable et à l'incompréhensible, dévastant la scène, comme si l'union de la voix et de l'orchestre sur ce thème et sur la scène, présence du corps et invisible, avait été à ce point surchargée de Mal. L'achèvement de l'emprise orches-

trale a fait de Siegfried ce Double absolu de Gunther, le vrai sosie du Gibichung ; cependant, ceci est important, être double comme tous les Doubles, lui-même et l'autre, Siegfried donnera à certains de ses gestes et paroles une inquiétante absurdité. Il trouve alors, en effet, une phrase aberrante d'oubli et d'ambivalence, valable pour Gunther aussi bien que pour lui, ou au contraire impossible à l'un et l'autre : « **Tu dois m'épouser** », quand il croit, quand il sait qu'il n'est venu que pour Gunther, et tandis que Brunnhilde est déjà sienne : sur la scène, un passé inconscient qui l'avait uni à Brunnhilde déborde et entoure le mensonge. Siegfried sait encore qu'il a droit sur elle, s'en sert aux fins de Gunther et poursuit, toujours dans l'ambivalence : « Que (cet anneau) donne droit d'époux à Gunther », crie-t-il en l'arrachant du doigt de Brunnhilde et en le passant au sien, et, plus tard, « Te voici **mienne** à présent, Brunnhilde, épouse de **Gunther**, donne-moi accès à ton logis ». Ce n'est qu'en dernière phrase, et demeuré un instant seul, qu'il s'avoue la fidélité qu'il doit au frère d'armes et demande à Nothung de le séparer de sa femme.

— Un très bref instant de **Parsifal** offre un dernier cas de jeu simple de l'espace orchestral vers la scène et la voix : à l'acte III, Gurnemanz et Kundry ayant reconnu dans le chevalier du Vendredi Saint, le héros de naguère, errant depuis sa première visite au château du Graal et la destruction par lui des enchantements de Klingsor, Parsifal demande à être oint et proclamé Prince du Graal. Son propre thème s'élève à l'orchestre, glorieux, prophétique, précédé d'une formule cadentielle décisive qui consacre déjà l'instant et l'irruption en est symptomatique (ex. 16) :

le premier appel rythmique se donne, l'accord s'en prolonge, exactement le temps que, soutenu par lui, Gurnemanz puisse prononcer le début de sa parole : « **Comme l'annonça la promesse,** je bénis cette tête, donc, pour en toi saluer ici notre Roi » (5). Le second appel rythmique et la fin du thème ne se donnant qu'ensuite normalement en accompagnant la fin de la phrase. Ainsi, l'orchestre est venu s'ouvrir dans le texte littéraire et dans le geste du sacre un espace, s'écartelant pour mieux désigner l'être à qui il appartient et créant, en marge d'autres significations, une manière de **perspective temporelle,** en ce qu'il s'est accordé à l'énoncé d'une promesse ancienne que nous savons depuis le début de l'œuvre, présente en nous tant que Parsifal fut autrefois présent dans l'œuvre, chaque fois que le thème se donna. Tout un passé dramaturgique ressurgit donc ici et se concentre en cet espace brièvement créé au cœur de la réalisation de cette promesse et tendu vers le destin du nouveau prince, agrandissant en un instant notre écoute à la dimension totale de l'œuvre, unissant ce qui fut et ce qui s'avance.

Même si la diversité des fonctions de l'orchestre wagnérien admet des liens entre elles, ce que nous avons tenté de dégager ici comme **espace saturant** nous semble différent des fonctions dialoguantes ou commentatrices. Nous n'avons pas voulu d'ailleurs privilégier toute emprise orchestrale mais retenir seulement quelques cas simples d'objets musicaux isolés, s'isolant comme matière invisible mais réelle dans l'orchestre aussi bien que dans la situation dramaturgique qu'ils viennent d'ordinaire faire basculer, matière qui se cristallise alors, présence devenue visible sur scène, et dans le sens le moins métaphorique possible des termes, s'incarnant dans le corps et dans la voix. Nous rencontrons ici un processus analogue à ce que nous avons déjà évoqué de la formation de l'**Insolite** ou de l'**Espace hanté,** en paliers et jeux d'échos réciproques à la fois du témoin à son univers et de l'univers au témoin, ici entre personnage et espace scénique, ou entre espace scénique vivant et espace orchestral s'animant de la tension même qui l'attire vers l'être de la scène.

Qu'un metteur en scène tienne réellement compte de ces jeux peut être source d'un renouvellement passionnant du drame, mais dans ce cas un chef d'orchestre ne peut que lui aussi accepter d'être, dans toute la force du fait, un personnage de la scène, en une adhésion totale à ce Désir de l'espace orchestral à s'identifier, en tels moments privilégiés de l'œuvre, au Désir de l'être vivant du foyer scénique.

(A suivre.)

NOTES

1. Cf. par exemple, Opéra et scénographie IV, **L'Education Musicale,** n° 202, novembre 1973, p. 65.
2. Cf. Beethoven, IVe concerto pour piano et orchestre, **L'Education Musicale,** nos 188, 189, 191 (mai, juin, juillet 1972) et références.
3. Dans les citations de mesures, la dernière est toujours comptée.
4. Traduction de Jean d'Arièges, **Götterdammerung,** collection bilingue Aubier Flammarion, 1972, pp. 135-137.
5. Traduction Marcel Beaufils, **Parsifal,** éditions Aubier Montaigne, 1964 (bilingue), p. 181.

ORGANOLOGIE (II) *

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la Direction du laboratoire de musicologie,
Professeur à la Schola Cantorum

QUELQUES NOTIONS D'ORDRE GENERAL

a) **Le diapason.**

Le premier contact du musicien ou du musicologue actuel avec d'authentiques instruments anciens à sons fixes (flûtes, orgues, cors, trompettes ou cornets) lui procure en général une surprise et l'occasion d'une découverte : le « la »est vraiment très bas sur ces instruments. Suivant les époques, il est approximativement à l'unisson de notre sol dièse (XIXe siècle), de notre sol (milieu du XVIIIe siècle), voire de notre fa dièse (XVIIe siècle). Il n'en faudrait pas conclure pour autant que le diapason monte avec une belle régularité d'un demi-ton par siècle ; le problème est infiniment plus compliqué (1).

L'Antiquité et plus encore le Moyen-Age semblent avoir ignoré toute notion de hauteur de son fixe. Celle-ci apparut, selon toutes vraisemblances, au XVIe siècle, avec l'apparition des « chœurs » instrumentaux, ensembles comprenant des instruments de même famille (flûtes, hautbois, cornets, violes, etc.), mais de toutes tailles différentes (correspondant, en général, aux tessitures des différentes voix humaines), ou de timbres considérés comme complémentaires, comme nous le verrons ultérieurement. Ces groupements, par force, utilisaient une référence commune, d'où le nom « d'accord » qui leur est souvent appliqué. En revanche, les luthistes, n'ayant que rarement l'occasion de concerter, ne se souciaient aucunement de « prendre la note » (2). Tous les traités de luth anciens donnent purement et simplement le conseil de hausser la chanterelle (la corde la plus aiguë) au maximum (d'où le titre de « première corde » qu'on lui donne presque toujours), puis d'accorder ensuite les autres cordes sur ce « ton » déterminé par la qualité de la corde la plus fragile. Les violistes agissent de même quand ils jouent en solo, ou cherchent une référence de compromis — toujours en fonction de la qualité de leurs cordes — s'ils doivent jouer à plusieurs. Dès le début du XVIIe siècle, deux diapasons sont partout en usage avec, toutefois, de notables variations d'un lieu à l'autre. Ils prennent respectivement le nom de « ton de chambre » et « ton de chœur », ce dernier généralement plus bas d'un demi-ton ou même (selon Praetorius, **Organographia, op. cit.**, chapitre II) d'un ton. On connaît plusieurs exemples d'orgues dont le ton a été baissé, au XVIIe ou au XVIIIe siècles, à la demande des chantres, et pour leur confort vocal (cf. **idem,** ainsi que l'ouvrage de J. Chailley déjà cité, p. 11). Cependant, les instrumentistes, et singulièrement les violons ont tendance à hausser « le la » pour acquérir un timbre plus brillant, et les instruments à vent montent tout naturellement en cours d'exécution sous l'influence de la chaleur dégagée par le souffle de l'exécutant. Les chanteurs d'opéra se trouvent donc assujettis aux servitudes de l'orchestre, et contraints de suivre cette montée continuelle du diapason. Bien des opéras du XVIIIe siècle ne sont plus chantables de nos jours pour cette unique raison. Aucune des solutions tentées (exécution sur des instruments d'époque, transposition brutale un ton plus bas, etc.) ne donne vraiment satisfaction.

Ajoutons que, pour ne rien simplifier, les musiciens du Roi (la Chapelle de Versailles) utilisaient un diapason spécial, plus haut d'environ un demi-ton que celui de l'Opéra (ou de la chambre), déjà sensiblement plus élevé que celui des églises... ! (3).

Au XIXe siècle, dans le style et dans l'esprit des réformateurs révolutionnaires des anciens systèmes de poids et mesures, différentes autorités françaises prirent des mesures réglementaires pour enrayer la hausse du diapason. En 1812, le directeur du Conservatoire, Sarrette, impose un « la » choisi dans la moyenne de l'usage général pour les études et exercices publics du Conservatoire. Puis, en 1858, une commission impériale composée de personnalités diverses (compositeurs, physiciens, un militaire et des fonctionnaires) réunit une vaste documentation sur le sujet, puis en ses conclusions préconise un diapason donnant 870 vibrations seconde pour le la (soit 435 Hertz). La loi demeurant impuissante en la matière (imagine-t-on un gendarme verbalisant pour usage d'un diapason illicite ?), les orchestres n'en continuèrent pas moins à hausser leur « la ». Celui en usage actuellement à Paris correspond à 455 Htz. en moyenne, soit le si bémol d'il y a un siècle à peu près. Des efforts tentés en différents endroits (notamment à Vienne, où le « la » officiel peut être pris au téléphone tout comme l'heure de l'observatoire ou les informations) semblent voués à un échec au moins partiel.

b) **L'accord des instruments.**

Certains collectionneurs d'instruments anciens, des conservateurs de musée, des musicologues, supposant plus importantes qu'elles ne sont en réalité les conséquences de la montée du diapason, avaient imaginé, dans les années 1900-1940, de donner des concerts « à l'ancien diapason », soit sur des instruments anciens (avec lesquels on est bien obligé de procéder ainsi, au moins lorsqu'ils sont « à son fixe », soit sur des instruments modernes accordés tout bonnement un ton plus bas. A la grande déception des organisateurs de ces concerts, le public — à part quelques snobs ou critiques en mal de copie — n'avait réagi que faiblement, voire pas du tout à semblable initiative. En effet, pour qui n'a pas l'oreille dite « absolue », c'est-à-dire la référence du « la » en usage, à moins qu'il ne soit chanteur et n'ait à concerter avec des instruments, le changement de diapason n'est même pas perceptible.

* Voir « L'E.M. », nos 202, 203, nov. et déc. 73.

Est-ce à dire que pour autant une exécution instrumentale du XVIIIe siècle ne nous surprendrait pas ? Nous serions probablement déçus par une justesse moins parfaite que celle à laquelle nous a habitué le disque moderne, réalisé à partir de bandes magnétiques « travaillées » jusqu'à la perfection, par montages d'éléments pris dans différentes exécutions successives. Plus encore, nous serions étonnés du caractère particulier de certaines tonalités. C'est qu'en effet, notre manière moderne d'accorder les instruments « au tempérament égal » rend toutes les tonalités exactement semblables. Il n'en allait pas de même à l'époque où les accordeurs utilisaient le tempérament dit « inégal ».

Les deux principaux théoriciens du système des intervalles musicaux, Pythagore et Gioseffe Zarlino (1517-1590), avaient fondé la genèse de la gamme sur le système des résonnances harmoniques (3). Les instrumentistes à cordes savent qu'en posant légèrement un doigt au milieu d'une corde, **tout en la laissant vibrer sur toute sa longueur**, celle-ci va sonner, avec un timbre très particulier, à l'octave supérieure du son qu'elle donne normalement « à vide ». Si l'on place son doigt au tiers de la corde, on obtiendra de même la 12e (harmonique 3), et ainsi de suite, à l'infini dans l'échelle des harmoniques (cf. ci-dessous). Les intervalles ainsi obtenues sont **acoustiquement** parfaitement justes. Il paraissait donc normal de les utiliser pour établir l'accord des instruments à clavier, par exemple. Effectivement, votre accordeur fixe tout d'abord le « la », qu'il prend au diapason ; de là, il accorde le « mi », puis le « si », et ainsi de suite. Mais, s'il réalisait des quintes parfaitement justes, en revenant au « la » à la fin du **cycle des quintes** (ce « la » serait du reste un sol double dièse), la coïncidence ne serait pas parfaite. Le sol double dièse serait nettement plus haut que le la. Pour les voix ou les instruments formant leurs gammes au gré de l'instrumentiste, tels le violon ou le trombone, le détail est sans importance, mais pour les instruments à clavier dont le nombre de sons est strictement fixé à douze par octave, cette considération devient très importante. Votre accordeur s'en tire en « serrant » un peu ses quintes, de manière à obtenir douze demi-tons égaux. Sur votre piano, sol double dièse est donc interchangeable avec le la. Longtemps, il n'en a pas été ainsi. Au XVIIe et au XVIIIe siècles, on a tenté de dédoubler les touches noires (qui, alors, étaient souvent blanches) du clavier, de manière à avoir des notes enharmoniques sensiblement différentes, mais des instruments ainsi appareillés étaient peu pratiques à jouer, et demeurèrent à l'état expérimental. On se contentait, en général, d'organiser le clavier de manière à disposer au mieux des tonalités les plus usuelles. Cela donnait une gamme chromatique ainsi disposée : do - do dièse - ré - mi bémol - fa - fa dièse - sol - sol dièse - la - si bémol - si. Avec ce système, certaines tonalités sonnent beaucoup plus « clair » qu'avec notre accord tempéré, mais d'autres (sol dièse majeur ou la bémol majeur, avec la terrible « quinte du loup » (sol dièze - mi bémol) sur le premier degré) sont franchement inacceptables, toutes, enfin, sont nettement caractérisées.
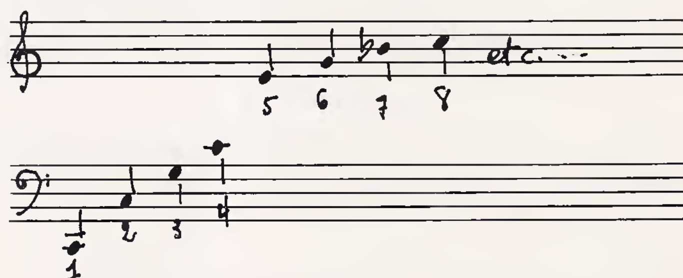
L'accord tempéré, avec lequel les enharmonies sont rigoureusement interchangeables (do dièse = ré bémol) était connu depuis le XVIe siècle au moins, avec les instruments à « frettes » ou « touches » sur le manche, tels les parents de la guitare ou même les violes, mais était alors considéré comme une pauvreté nécessaire, une servitude de l'instrument.

Il faudra attendre J.-S. Bach (« Le Clavecin bien tempéré »), et plus encore la fin du XVIIIe siècle, pour que le « tempérament égal » prenne en quelque sorte figure de progrès sur l'ancien « tempérament inégal ». Et encore, de nombreux auteurs, tels Jean-Jacques Rousseau (cf. l'article **Tempérament** de son **Dictionnaire de musique**) cherchent-ils plutôt des formules de compromis entre les deux systèmes, de manière à préserver les richesses des anciennes tonalités, sans écarter la possibilité d'aborder les tons les plus éloignés, qui demeurent, à leur avis, **rudes** (fa dièse majeur, fa dièse mineur, si majeur) ou **sinistres** (sol dièse mineur, ut dièse mineur).

Officiellement tempéré, au XIXe siècle, l'accord des instruments à clavier demeure encore tributaire des traditions auditives des accordeurs qui, à la fin du XVIIIe siècle, avaient appris leur métier auprès de maîtres exercés uniquement aux anciennes habitudes. Ainsi, le **Manuel simplifié de l'accordeur** (Encyclopédie Roret, Paris, 1834), avoir avoir longuement expliqué la théorie et la pratique de l'accord tempéré, donne pour exemple de pièce servant de « preuve », une pièce en ut majeur, modulant brièvement en tonalités très éloignées, mais où, pour l'essentiel, les notes altérées n'apparaissent qu'en notes de passage ou appogiatures, soit dans une situation où il est impossible d'apprécier leur parfait tempérament ! On comprend aisément que Lavignac (**La Musique et les musiciens,** p. 424) et Gevaert (**Traité d'Orchestration,** p. 189) aient encore, à la fin du XIXe siècle, donné des tables d'expression des tonalités, tout en indiquant pourtant quelques réserves quant à leur efficacité.

c) **Caractéristiques de timbre.**

Jouée sur des instruments différents, une même note donnera autant de sons de même hauteur, mais de « timbres » différents. Divers facteurs expliquent ces différences. Le plus important — surtout pour les instruments à vent — consiste en la répartition des sons harmoniques au dessus du fondamental. Ces sons harmoniques, incorporés à la résonnance du fondamental proviennent des subdivisions naturelles de vibrations de la corde ou de la colonne d'air. Nous les avons déjà évoqués ci-dessus. En voici le tableau pour l'ut 1 (4).

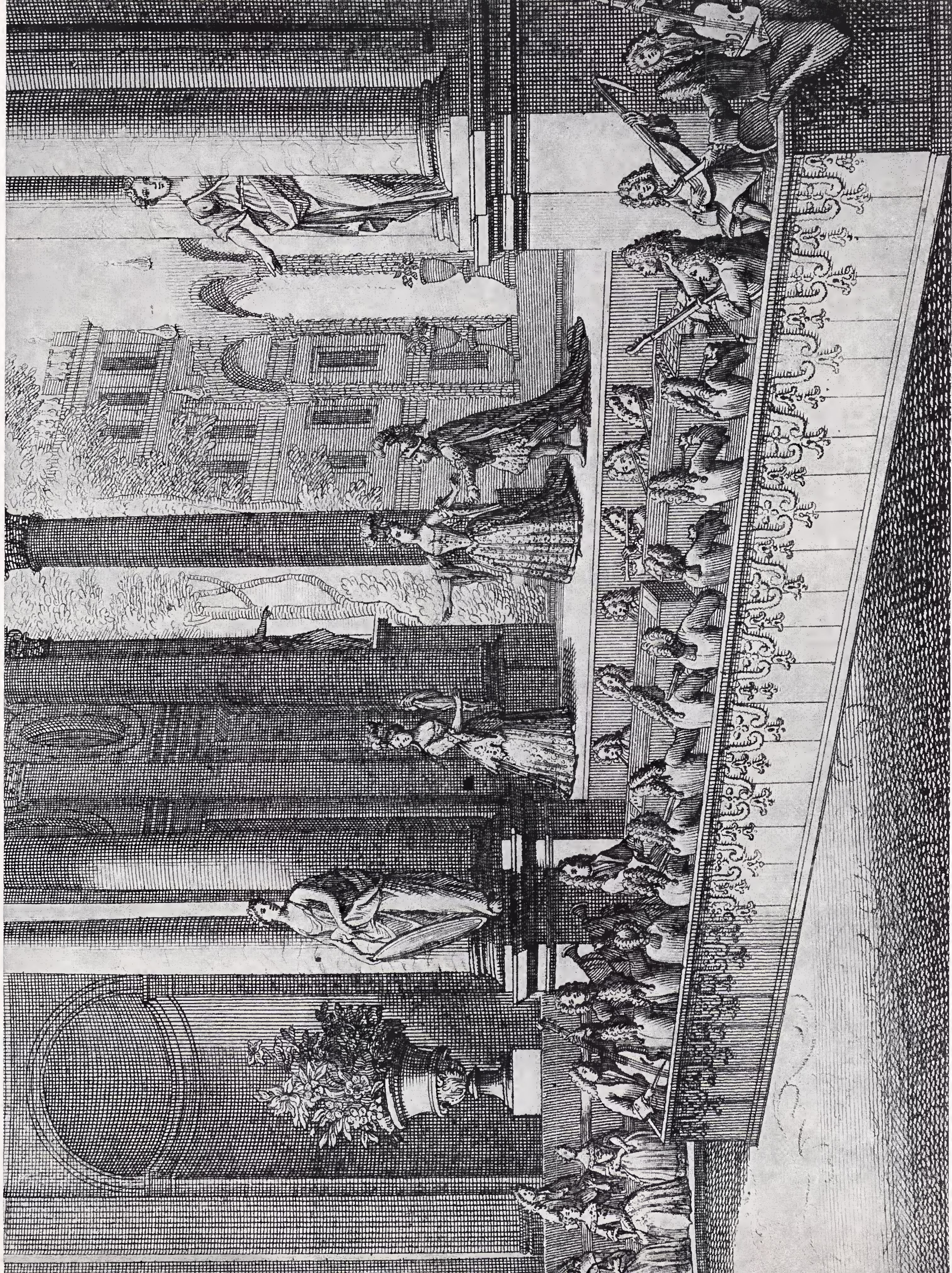


Si l'on analyse un son donné avec l'appareil de laboratoire dit « sonagraphe », on voit apparaître, pour un son « équilibré », la représentation visuelle suivante (l'importance des traits correspondant à la puissance de chacun des harmoniques) :



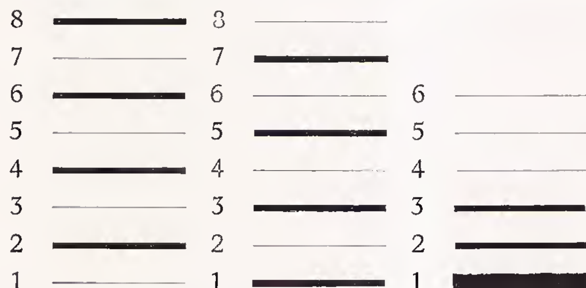
Aveline.
Détail, théâtre dressé à la Cour
pour le divertissement de l'Opéra
donné à la Princesse de Piémont (B.N.)
Cliché Bulloz

Supplément à « L'Education Musicale »
N° 205 du 1er février 1974





Mais d'autres répartitions, plus complexes, apparaissenta vec divers instruments :



Principalement avec les cordes et avec les percussions, d'autres éléments constitutifs sinon du timbre proprement dit, mais de la personnalité ou de la caractéristique de l'instrument apparaissent. Ils sont liés, en général, au mode d'excitation ou d'attaque de la corde ou du corps sonore : archet, plectre, doigt, marteau plus ou moins dur, etc. (On trouvera de plus amples développements de ces problèmes, envisagés sous l'angle scientifique, et non plus musical, dans : E. Leipp : **Acoustique et musique,** op. cit. dans notre bibliographie, numéro de décembre 1973, de la Revue.)

d) **Les voix.**

Jusqu'au XVI[e] siècle, les instruments de musique étaient souvent utilisés pour soutenir, doubler ou remplacer les voix humaines. Les « parties » affectées aux divers instruments d'une même famille, en conséquence, prennent souvent leur référence dans la répartition des registres des chanteurs. Il est habituel, de nos jours, de répartir ainsi les voix humaines :

Voix féminines : soprano - mezzo-soprano - contralto.

Voix masculines : ténor - baryton - basse.

Cette classification, établie au XIX[e] siècle, est absolument dépourvue de sens pour les époques antérieures. En effet, il est courant, au Moyen-Age et jusqu'au XVIII[e] siècle, de faire chanter non seulement le contralto (haute contre), mais même le soprano (Superius ou dessus) par des hommes spécialement exercés, des enfants ou des castrats. Ces derniers existent encore à la cour de France, en dépit des lois en vigueur prohibant la castration humaine, jusqu'à la veille de la Révolution. On tourne simplement la réglementation en les baptisant administrativement « dessus italiens ». Un simple tableau suffira à faire comprendre, en regard des éléments du précédent, quels étaient les usages, et quelle était la terminologie ancienne :

Terminologie moderne	Terminologie ancienne	
	Voix de femmes, d'enfants ou de castrats.	Voix d'hommes
Soprano	Dessus, Superius ou Dessus italiens	Dessus (Fausset)
Mezzo-soprano	2d. dessus	2d. dessus
Contralto	Bas dessus	Haute-contre
Ténor		Taille
Baryton		Basse-taille
Basse		Basse

Ces termes sont indifféremment appliqués aux parties vocales et aux parties instrumentales. Un instrument tel que l'alto (ancien haute-contre de viole) doit son nom à cette référence au chant. On trouve aussi parfois une partie intitulée « quinte ». Elle doit son nom à sa situation de « cinquième » ajouté aux quatre voix traditionnelles (dessus, haute-contre, taille et basse). C'est aussi le nom que portera durant la seconde partie du XVIII[e] siècle, en France, l'alto ou violon alto. Cette terminologie se retrouve aussi souvent dans la littérature ancienne de l'orgue, où elle exprime des notions très précises, que nous étudierons ultérieurement.

Prochain article :

LES TUYAUX DE L'ORGUE.

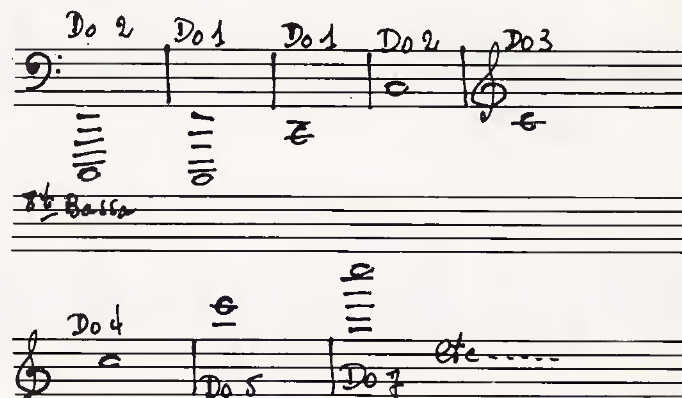
---

(1) Cf. PRAETORIUS : **Organographia**, op. cit. en bibliographie, n° de décembre 1973.

(2) Cf. Jacques CHAILLEY : **Formation et transformation du langage musical**, C.D.U., Paris, 1964, p. 7 et suivantes.

(3) Des exemples comparés en tempérament inégal et tempérament égal ont été enregistrés par le Laboratoire de l'Institut de Musicologie et publiés sous étiquette ERATO, N° LDEV 2028. Des extraits de ce disque seront publiés en annexe des **Actes du Colloque COUPERIN** (éditions du C.N.R.S.).

(4) On numérote ainsi les octaves (en se basant sur le clavier de l'orgue) :



(5) Il s'agit de représentations approximatives, suffisantes pour la compréhension du principe. Il ne nous est pas possible de présenter d'authentiques sonagrammes, le laboratoire de l'U.E.R. de Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne n'étant pas encore équipé d'un sonagraphe, malgré dix années consécutives de réclamations renouvelées auprès de l'Administration.

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT A 6

EPREUVES 1973

Epreuve B - Analyse harmonique

CHOPIN, *Prélude*, n° 6

(Éditions, Durand, p. 7-8)

Nº 6

Lento assai

sotto voce

Le commentaire musical et **l'analyse harmonique sont obligatoires.**

A. — **COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE**

(sur 10 points)

SCHUBERT, **Le Tilleul,** chant et piano (édition Durand).

1° Donner le plan général de ce lied. Vous préciserez la tonalité et le caractère des différentes parties.

2° Quels sont les moyens utilisés par Schubert pour traduire le texte littéraire ?

3° Rappelez la définition du lied, et les différentes structures qu'il peut adopter.

4° Citez d'autres titres de lieder composés par les principaux représentants de cette forme musicale au XIXe siècle.

B. — **ANALYSE HARMONIQUE**

(sur 10 points)

CHOPIN, **Prélude n° 6** (édition Durand, p. 7-8).

1° En quel ton est ce prélude ?

2° Quelles sont les modulations que vous y trouvez ? (Préciser le numéro de la mesure.)

3° Identifiez les cadences qui se produisent :
— mesure 8, 2e temps ;
— entre les mesures 17 et 18 ;
— entre les mesures 21 et 22.

4° Quelle est la nature des accords suivants :
— 6e mesure (1er temps, 2e temps, et première croche du 3e temps) ;
— 7e mesure, début du 3e temps ;
— 8e mesure, 2e temps ;
— 12e mesure, 1er temps.

BACCALAUREAT A 6

EPREUVES 1973

Epreuve B - Analyse harmonique
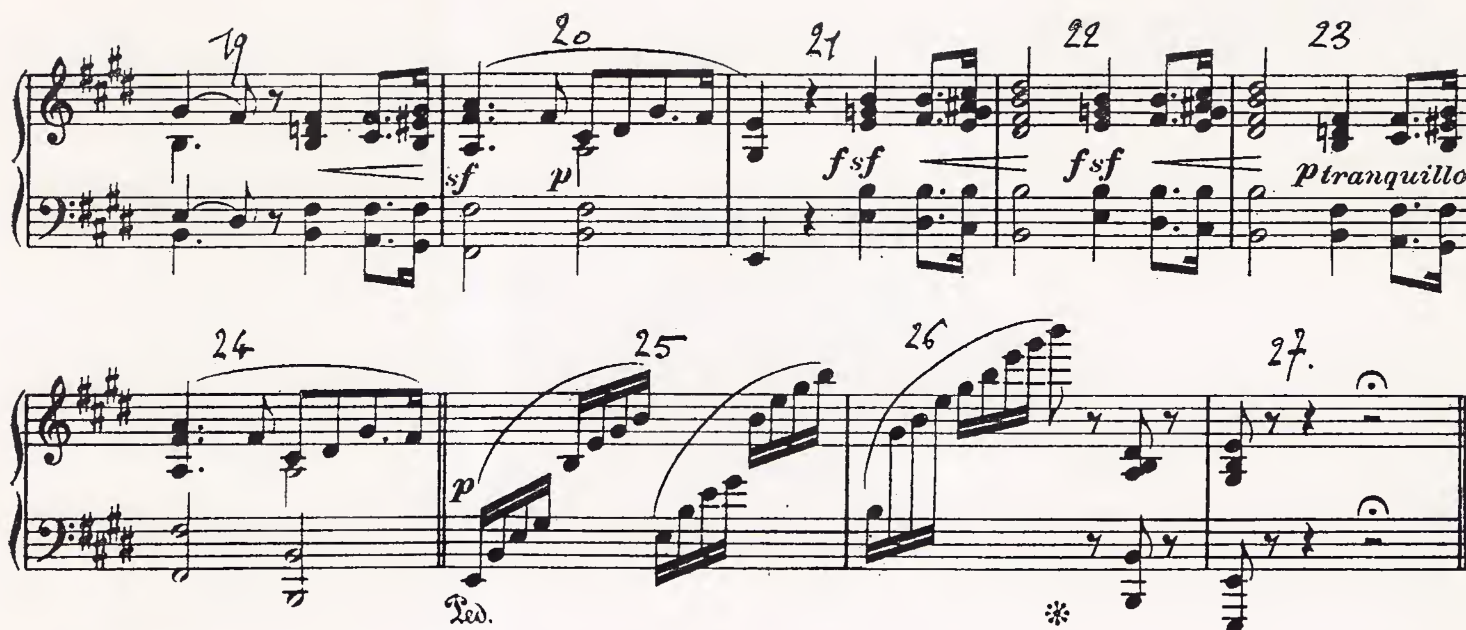
(Suite)

MENDELSSOHN, *Romance sans paroles*, n° 9

(Édition Durand, p. 27)

N° 9 *Op. 30 - N° 3*

Andante sostenuto



Le commentaire musical et **l'analyse harmonique sont obligatoires.**

A. — **ANALYSE HARMONIQUE**
(sur 10 points)

MENDELSSOHN, **Romance sans paroles,** n° 9 (édition Durand, p. 27).

1° Quel est le ton de ce morceau ?

2° Quelles sont les principales modulations que vous y trouvez ? (A délimiter avec précision par le numéro de la mesure.)

3° Quelles sortes de cadences se trouvent :
— au début de la mesure 5 ;
— entre les mesures 6 et 7 ;
— entre les mesures 24 et 25.

4° Chiffrez les accords suivants :
— 2e mesure, 4e temps ;
— 5e mesure, 1er temps ;
— 8e mesure, 4e temps ;
— 12e mesure, 3e temps.

B. — **COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE**
(sur 10 points)

SCHUBERT, **Marguerite au Rouet**, chant et piano (édition Durand).

1° Quel est le plan général de cette œuvre ? Précisez sa tonalité d'après la partition qui vous a été remise, et le caractère des différentes parties.

2° Comment, par le rythme, la mélodie et l'harmonie, Schubert traduit-il les divers sentiments de Marguerite ? Quel vous semble être le rôle de l'accompagnement ?

3° Quelles autres formes de lieder peut-on trouver chez Schubert (donner si possible un exemple pour chacune des formes) ?

4° Citez d'autres titres de lieder composés par les principaux représentants de cette forme musicale au XIXe siècle.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

AVELINE (2)

Détail, théâtre dressé à la Cour
pour le divertissement de l'Opéra
donné à la Princesse de Piémont (B.N.)

AVELINE appartient à une famille de dessinateurs, graveurs et éditeurs d'estampes français, célèbres aux XVIIe et XVIIIe siècles. Pierre Alexandre (circa 1702-1760) fut le plus réputé car il grava d'après Watteau. La présente reproduction est sans nul doute d'Antoine Aveline (1691-1743). Elle offre un précieux intérêt documentaire et pédagogique puisque nous y découvrons l'orchestre de Lulli.

Les vingt-cinq musiciens sont disposés d'une façon qui peut surprendre. Au centre, deux clavecins : l'un pour accompagner les récitatifs, l'autre pour réaliser la basse continue de l'orchestre, ce qui laisse à penser que ce dernier est à droite, puisqu'il est entouré d'une contrebasse, d'un violoncelle, d'un théorbe (ou chitarrone) et d'un archiluth (à manche coudé). Il est possible que ce soit ce claveciniste qui dirige l'orchestre. Une deuxième contrebasse se trouve à l'extrême gauche sans doute pour soutenir la partie de clavecin qui accompagne les récitatifs.

Les violonistes et les altistes nous tournent le dos : il n'est pas possible de les distinguer mais nous pouvons cependant en dénombrer neuf en tout. Trois flûtistes et trois hautboïstes leur font face, cependant que, dans le coin gauche, deux trompettes dressent leur pavillon vers la scène. Debout, derrière ces derniers, le timbalier, à moins que ce ne soit le chef d'orchestre, car il était courant que celui-ci se plaçât là où il pouvait et non pas au centre des musiciens comme de nos jours.

Une dernière observation qui n'est pas sans nous laisser admiratif : les musiciens jouent sans partition, donc par cœur. La chose est impensable à notre époque. Certes, l'écriture est maintenant d'une complexité sans mesure avec celle du grand siècle ; néanmoins, tout soliste est bien obligé de faire aujourd'hui cet effort considérable. Qu'en conclure, sinon qu'on ne ménageait pas alors le nombre des répétitions pour parvenir à une exécution de qualité.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz.
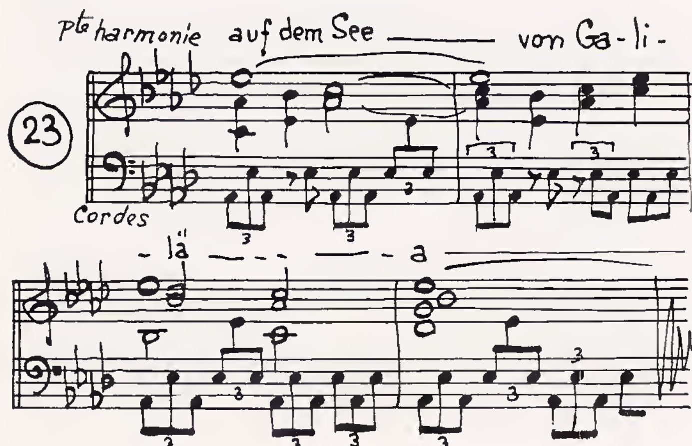
A Madame Birgit Nilsson
en témoignage de respectueuse admiration.

SALOMÉ (*)

Drame musical en un acte op. 54 (1905)
de Richard STRAUSS (1864-1949)
d'après la tragédie d'Oscar WILDE (1854-1900)

par Jean MAILLARD

Au chiffre 128, frémissement de dégoût aux violons : **(9)** et **(13)** se mêlent aux trompettes, bois et cordes. Comme en un ballet, les mouvements sont génialement réglés, et par le texte de Wilde, et par la musique de Strauss. Jokanaan entreprend à nouveau de sermonner la fille d'Hérodias **(9 a et 11)** en l'adjurant de se rendre au Lac de Galilée et d'y appeler Celui qui pardonne. Son chant, large et puissant, est soutenu, au début, par de douces pédales de tonique et dominante en la bémol majeur (chiffre 132) cependant qu'un violon solo contrepointe ce récit d'une souple ligne dans l'aigu. Puis le désir de Salomé **(22)**, comme extasiée, s'oppose à Jean prophète **(11)** aux cors, seconds violons et cellos (belle modulation de la bémol majeur en mi majeur pour exprimer la génuflexion). Entre 133 et 134, on notera l'extraordinaire sérénité du thème du Messie, sur un doux balancement de triolets aux cordes **(23)** :



A 134, sur le mot **Name** (« appelle par son **nom** »), nouvelle modulation expressive à la tierce inférieure : nous sommes en ut majeur cependant que la voix, qui avait amorcé un large déploiement d'harmonie sur l'accord parfait de mi majeur, accède à ce mot Name sur ce qui aurait dû être une impérative tonique, mais qui devient en fait une tendre médiante. La nouvelle Loi **(12 b)** et la douceur de Jokanaan **(13)** prennent un tour altier aux trompettes alors que les cordes, divisées à l'extrême, donnent en plein épanouissement l'accord de do majeur. Mais si le discours de Jean continue, accompagné de la douceur **(13)**, le désir de Salomé reste sous-jacent, tendu, par augmentation aux premiers violons à l'octave. La jeune fille reste en extase devant le Prophète, mais n'entend point ses paroles : Madeleine a su s'élever jusqu'à l'infinie bonté du cœur de Jésus et entendre sa parole. Mais Salomé est comme une enfant qui veut pousuivre jusqu'au bout son rêve : **« Laisse-moi baiser ta bouche, Jokanaan ! »**. L'orchestre poursuit avec **(19)**, motif d'ascétisme, et **(20)**, motif épisodique du désir : **« Laisse-moi baiser ta bouche, Jokanaan ! »**. Sur des grondements de basses auxquels se mêlent **(9 a)** et **(19)**, Jean maudit « **la fille atroce d'une mère adultère** ». La naïveté de Salomé **(21)** reparaît et devient volonté ferme (tutti des cordes et trompettes) deux mesures avant 138. Le motif de l'amour **(22)** est à nouveau aux flûtes, cor anglais, clarinettes et violons, bientôt repris par la voix qui s'extasie sur les quatre notes descendantes de « Jokanaan ». Celui-ci veut fuir la vue de Salomé, fille maudite ; mais l'insistance de l'incipit de **(22)** aux trombones, par marche ascendante **sforzando**, laisse bien entendre à l'auditeur que le charme de la jeune fille opère et que Jean cherche vainement à s'y soustraire. Ce thème prend d'ailleurs tout son essor au chiffre 140. Dernier effort de Jean : le silence orchestral rend plus tragique encore la dernière malédiction du Prophète : **« Du bist verflucht ! » (Tu es maudite !).**

---

* Voir « L'E.M. », nos 202, 203 et 204, nov., déc. 1973 et janv. 1974.

Interlude symphonique.

Tout cet Interlude peut être considéré comme un véritable petit poème symphonique dont l'évolution des sentiments de Salomé constituerait le programme.

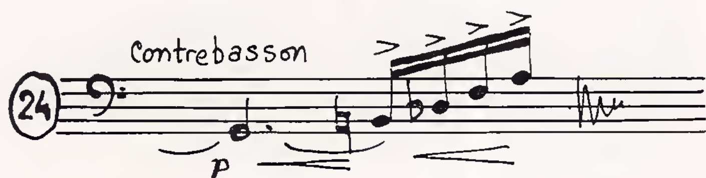
L'ascète regagne sa prison souterraine. Nous sommes en ut dièse mineur. Pédale dramatique de tonique en trémolos serrés des cordes. **(19)** clamé par les bassons, contrebasson, trombones, tuba et contrebasses sur des tenues de bois, est suivi d'un motif violent, constitué par des triolets de noires s'infléchissant dans le grave : il s'agit d'une véritable fuite de Jean devant Salomé, puisque ce motif semble bien n'être que la désinence de **(22).**

Nouvel épisode de 141 à 142 sur le thème de la jeune fille **(21)** avec des imitations par mouvement contraire s'exaspérant aux cuivres, comme si la petite Princesse était prise de rage et de dépit.

Dès 142, remarquable travail thématique unissant Salomé passionnée **(18,** avec des échos de tambourin), le désir de Salomé **(22)** et Jokanaan prophète **(11),** anachorète **(19)** aux trombones. La trame instrumentale se déploie généreusement au tutti, sur vingt-neuf portées. L'opposition de ces thèmes sera de plus en plus accusée durant la section qui s'étend depuis sept mesures avant 143 jusqu'au chiffre 147, avec **(11)** en choral aux cors alternant avec **(9 a)** et surtout **(22).** De rapides gammes réintroduisent régulièrement le motif du Prophète. De 146 à 147, ces thèmes sont engloutis en une large descente chromatique mêlée à **(19)** à laquelle succède un dernier embrasement véhément de ces thèmes. Le tout s'achève sur le motif de la toute-puissance du Seigneur **(5 b)** donné aux bois, trompettes et cordes fortissimo et par augmentation.

Suit un inquiétant trémolo de cordes sur ut dièse 4, six mesures avant 149. Decrescendo angoissant. Salomé reste brisée après ce dialogue qui représente sa première expérience amoureuse et qui se solde par un échec. Son thème d'amour **(22),** son thème personnel **(1)** l'attestent, cependant que la voix rugissante de Jokanaan retentit encore à ses oreilles (souvenir de l'évocation des lions du Liban à l'**Allegro molto,** cinq mesures après 150, aux cuivres).

La pédale de tonique ut dièse se prolonge aux altos. Nous sommes alors au plus secret de l'inconscient de Salomé **(1** au contrebasson). Le contrebasson éructe alors un curieux motif ascendant de quatre double-croches **(24)** dont on verra plus tard la large exploitation :



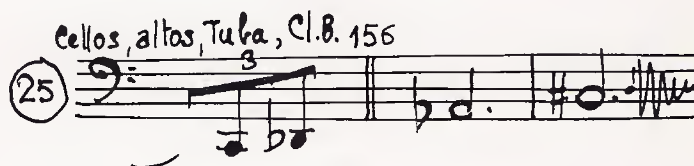
C'est le motif de l'ordre péremptoire qui anticipe sur l'ordre fatal que donnera la jeune fille. Grincement de la petite clarinette mi bémol, puis du hautbois. Cet ordre gronde déjà au fond d'elle-même. Nous l'entendrons proféré à diverses reprises au cours du grand dialogue avec Hérode (248 et au-delà). Ici, il est donné mystérieusement, par augmentation, aux trompettes, trombone, cors, heckelphone et cor anglais. On remarquera que son incipit est le même que celui de **(22)** : l'amour et la haine sont mêlés dans une même passion :



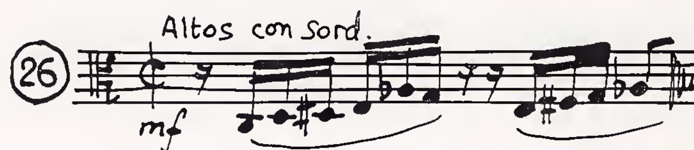
L'interlude s'achève ex-abrupto sur cette menace suivie de l'ordre péremptoire **(24).** Il enchaîne sans transition avec la quatrième scène.

Scène 4 — Arrivée d'Hérode, Hérodias et la Cour.

L'ancienne Loi **(12 a)** retentit fortissimo aux bois sur un roulement de cymbale et de tambour. Atmosphère brillante mais nerveuse qui tranche avec la tension dramatique que nous venons de connaître. Toute-puissance du Seigneur **(5 b)** aux contrebassons. De rapides gammes descendantes peignent la fébrilité d'Hérode : long trille d'heckelphone et cor anglais sur un frémissement de cymbale. Le Tétrarque paraît **(25)** :



Il veut voir Salomé : air extasié dès qu'il l'aperçoit. Il est suivi d'Hérodias, dont on remarquera le caractère louche et fuyant du nouveau thème **(26)** :



Hérode admire, lui aussi, la beauté de la lune, qu'il compare « **à une femme égarée à la recherche de ses amants** ». Un trait descendant, au caractère langoureux, court comme un frisson du médium des flûtes au chalumeau des clarinettes. **(25)** reprend au cor anglais, heckelphone et cordes divisées. Non... C'est à une femme ivre trébuchant dans les nues, que fait songer Phoebé. A ces comparaisons symboliques, l'orchestre répond de façon suggestive : il hésite, cependant que retentissent des ryth-

mes de tambourin, et reprend quatre fois avant de se lancer dans un long arpège ascendant, tandis que reparaissent les rapides gammes descendantes, motif d'énervement.

Sèchement, en un débit sec, Hérodias freine son imagination : « **Non ! La lune est toujours la même ! Rentrons !** ». Durant les interventions d'Hérodias, l'orchestre se tait pratiquement : simple tenue des anches et cors suivie de **(26)**. Mais Hérode veut rester sur la terrasse. Il commande à son serviteur Manassah d'apporter les tapis et de verser les boissons : il veut boire avec ses hôtes. **(26)** nerveux, gronde, échelonné en entrées successives aux cordes et au basson tandis que le tambourin donne comme une allure de fête à l'ordre d'Hérode.

Fusée descendante des quatre premiers cors au chiffre 164 : Hérode glisse dans une flaque de sang. L'angoisse l'étreint : rapides palpitations d'un cœur oppressé aux deux cors basses, sur une ligne mélodique fluctuant du grave à l'aigu et vice-versa. C'est sans doute une première forme du motif qui accompagne tout à la fois l'inquiétude, l'indécision ou les atermoiements d'Hérode.



« **D'où vient ce sang ?... Quel est ce cadavre ?... Il n'avait cependant pas ordonné qu'on exécutât Narraboth !...** ». Envers le soldat qui lui rend compte du suicide de leur Capitaine, le Tétrarque semble vouloir se justifier (motif de l'ordre **24)**. Puis il fait l'éloge de la mâle beauté du jeune Syrien. Cette jeune vigueur, Hérode l'envie : l'auditeur le comprend aux accents admiratifs avec lesquels il évoque les regards amoureux que Narraboth adressait à Salomé. Mais il se ressaisit rapidement et, avec un air de dégoût, ordonne d'évacuer ce cadavre (chiffre 164).

L'orchestre suit fidèlement le comportement psychologique d'Hérode. Le Tétrarque a froid, terriblement froid. C'est l'Ange de la Mort **(7)** qui plane autour de lui après cette première catastrophe. Des traits rapides, piano, courent en sourdine aux cordes sur des roulements détimbrés du tambour et des plaintes chromatiques descendantes des flûtes. Il interroge Hérodias : **(7)** disparaît. Sèchement, son épouse lui répond qu'il n'y a pas de vent. Hérode est seul à sentir le souffle glacé, prémonitoire d'un second drame.

Sèchement, son épouse répond qu'il n'y a pas de vent. Retour de **(7)** : un courant d'air glacé enveloppe le Tétrarque anxieux. Nouvelle question à Hérodias : N'entend-elle rien ?... — Non ! Le phantasme s'estompe : plus de vent terrifiant. Tranquillisé, Hérode reprend ses esprits, rasséréré par le calme d'Hérodias **(26** au chiffre 167) dont le thème est suggéré en nuance piano aux altos, l'instrumentation étant réduite aux cordes. A ce dépouillement succède une nouvelle hallucination : retour de **(7)** qui balaie en tourbillon le quatuor. Aux cors basses, le cœur d'Hérode bat à se rompre cependant que le trombone basse, les quatre premiers cors, le cor anglais et l'heckelphone clament le motif de l'ascétisme de Jean **(19)** : Quelles sont ces grandes ailes qui enveloppent le Tétrarque de Judée ?... Dialogue serré avec Hérodias qui considère son époux comme malade. Non, il n'est pas malade ! C'est Salomé qui semble malade à mourir avec son teint blafard ! Durant cette remarque, **(7)** s'est interrompu et c'est **(25)**, motif d'Hérode qui revient puissamment aux cordes. Calmé, le Tétrarque insiste sur la pâleur de Salomé **(9 a** en contrepoint aux cordes avec **25** aux cordes et trompette), ce qui a pour effet d'irriter Hérodias. Une fois encore, elle lui reproche de trop regarder sa fille.

Hérode ordonne qu'on verse le vin, tandis que des rythmes anticipant sur la **Danse des Sept voiles** et de joyeux trilles de bois s'opposent au motif d'Hérodias **(26)** donné doucement aux cordes.

⁂

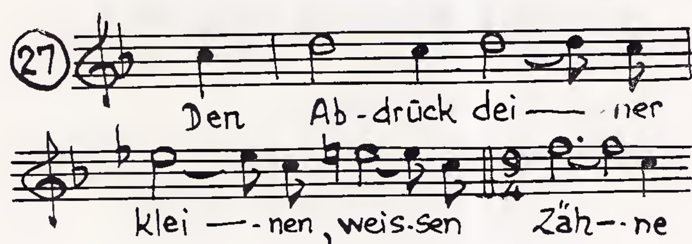
Ici débute ce que Dominique Jameux désigne avec raison comme une seconde partie, dominée par les péripéties mêmes du drame.

Avec un génie extraordinaire de la tension dramatique, Oscar Wilde conduit maintenant inéluctablement le dialogue vers le drame : les élans passionnés d'Hérode se heurteront à l'indifférence de Salomé, aux sarcasmes d'Hérodias, aux imprécations de Jokanaan dont la voix monte de la prison, et même à une nouvelle dispute des Juifs.

Après la longue tension d'un accord de septième de dominante tenu par tous les cuivres (chiffre 172) cependant que s'exaspère du grave à l'aigu le motif d'Hérodias **(25)** aux cordes sur des trilles des bois et des roulements de batterie (timbales, tambourin, tambour), cette seconde partie s'ouvre, forte, dans la pleine lumière de Mi majeur. Elle mêle **(1)** et **(9 a)**, thèmes attachés à Salomé, avec l'enhousiasme d'Hérode, lequel se manifeste par l'étalement emphatiquement arpégé du nom de Salomé, pour laquelle sourd en lui une violente passion. La voix du Tétrarque est puissamment épaulée par le premier cor. Hérode se ridiculise en prenant des allures de jouvenceau plein d'émoi : « **... Trempe tes petites lèvres dans ma coupe, que César lui-même m'a offerte !** ». Ses grotesques trémoussements, tout aussi bien que l'éclat du vin et de la coupe sont rendus par un rythme bondissant issu de **(1)** aux flûtes, harpe, violons et altos, cependant que le cor anglais et les premiers violons reprennent le thème de la beauté de Salomé **(9 a)** au chiffre 174. L'orchestre se tait : seul un écho du rythme déhanché à l'heckelphone et un trémolo du premier violon solo accompagnent la réponse : « Salomé n'a pas soif ! Vexé, Hérode fait une remarque à Hérodias sur la façon dont répond sa fille : « **Elle a raison,** rétorque la Reine, **tu la regardes trop !** ».

Nouvel élan d'Hérode soutenu par les cellos. Envol de **(9 a)** aux cordes, puis appel chaleureux : « **Salomé, komm !** » avec le même arpège lyrique sur le nom. Les

élans lascifs du Tétrarque **(27)** se remarquent aux violons à l'octave, puis à la voix :



« **Mets l'empreinte de tes petites dents blanches dans un fruit...** ». **(27)** s'exaspère (altos, anches au chiffre 178) : « **... après, je le mangerai moi-même !** ». Trémolo à l'octave des violons. Sur le motif de sa personnalité **(1)**, Salomé refuse une fois encore. La lascivité reprend, sourde mais puissante, aux basses alors qu'Hérode proteste à nouveau contre la désinvolture de la Princesse à son égard, lui qui est le Maître. Hérodias lui réplique de façon cinglante (fusées rapides des vents) : sa fille et elle sont de sang royal, alors qu'Hérode est issu d'un misérable gardien de chameaux, voleur à l'occasion ! Ses insultes sont sèches, presque en parlando, gravitant autour de ré 4. Ne songeant pas même à se froisser, Hérode veut maintenant faire asseoir Salomé sur le trône où sa mère est assise. Mais la jeune fille **(1)** refuse une fois encore : son thème devient sinistre, au contrebasson. Nouveau sarcasme d'Hérodias, ironisant sur l'efficacité de l'ordre **(24)** donné au contrebasson.

Le Tétrarque cherche à faire diversion. Toujours obnubilé par la beauté de Salomé, il ne sait plus quel ordre il voulait donner. Par un effet voulu, à l'instant même où il dit s'en souvenir, il est interrompu par la voix de Jokanaan qui clame l'arrivée du Jour promis. Tous les cuivres et les flûtes soutiennent sa voix. Le mot **Tag**, au faîte de l'intervention, est longuement tenu sur un fa 3 alors que le motif de la douceur **(13 a)** se déploie au quatuor. Belle cadence parfaite en ut majeur.

Suit un dialogue expressif entre Hérodias et le Tétrarque. La femme se dresse, telle un serpent (sifflement des bois à 186) : elle ne peut supporter cette voix qui l'insulte et qui l'affole. Mais Hérode n'a pas entendu prononcer le nom d'Hérodias par Jean, lequel, en effet, s'exprime toujours par périphrases. D'ailleurs, il est un grand prophète (rugissement des lions aux trombones). Hérodias se moque du Tétrarque qui craint le Prophète sans oser l'avouer. S'il n'a pas peur, qu'il le livre aux Docteurs : un premier Juif aquiesce. Mais Hérode refuse de livrer un homme de Dieu.

Au **Sehrschnell (molto allegro)** qui se situe entre 188 et 189 jusqu'à 207 va se dérouler une violente dispute entre cinq Juifs sur des questions théologiques. Notamment à propos de l'impossibilité d'une vision de Dieu depuis la mort du prophète Elie. Encore n'est-on pas assuré qu'Elie ait véritablement vu le Seigneur, ou simplement son reflet ! Tout cet épisode est particulièrement intéressant sous l'angle musical, puisqu'il s'agit d'un fugato quasi atonal au cours duquel l'ancienne Loi **(12 a)** s'oppose à la Toute-puissance du Seigneur **(5 b)** et qu'une cellule chromatique déjà entendue demeure sous-jacente. Le débit du chant est grotesque, presque un caquet. L'effet cocasse est différent mais comparable à ceux obtenus par Berlioz dans **L'Enfance du Christ** avec la scène des devins et, toute proportion gardée, par Bach dans la **Passion selon Saint Matthieu** avec le chœur des Juifs : « Qu'il meure sur la croix ! ». La pseudo-atonalité ajoute encore à l'incohérence du fragment qui mériterait d'être étudié harmoniquement de très près. La toute-puissance de Dieu **(5 b)** met fin à cette jacasserie avec de puissants unissons des cuivres et des cordes qui imposent bientôt leur motif aux Juifs eux-mêmes qui refusent d'admettre avec Hérode, que Jokanaan est peut-être une réincarnation d'Elie, mort il y a plus de trois cents ans. Un Nazaréen présent pense la chose possible, ce qui déchaîne à nouveau l'exaspération des Juifs **(12 a et 5 b)**. Hérodias tente de les faire taire. Elle est interrompue par la toute-puissance de Dieu **(5 b)** qui introduit la voix de Jokanaan clamant à nouveau l'arrivée du Messie. **(13 a)** chante doucement aux cors dans une atmosphère paisible. Il est répété cinq fois aux cors sur une double pédale de médiante (flûtes à l'octave) et de sus-dominante (seconds violons en trémolos à l'orchestre) en si bémol majeur.

Le thème de la prophétie **(13 a)** est repris, volontairement étriqué, au basson. C'est Hérode qui interroge : « **Qu'est-ce que cela veut dire, Sauveur du Monde ?...** ». Avec emphase, le Nazaréen annonce la présence du Messie en Judée **(13 a aux cors, violons, altos)**. A sa calme intervention s'oppose le cri d'un des Juifs : « **Le Messie n'est pas arrivé !** ». Sans lui prêter attention, le Nazaréen évoque le miracle de Jésus à Cana, la guérison des lépreux et des aveugles. Un second Nazaréen acquiesce. On l'a même vu sur la montagne s'entretenant avec les anges. Tout leur témoignage est ironiquement apprécié par Hérodias. Sans doute pour montrer qu'ils disent vrai mais ne savent pas persuader leurs interlocuteurs, leur chant est un récitatif assez sec tandis que l'accompagnement orchestral reprend les éléments musicaux de l'annonce **(23)** faite précédemment à Salomé par Jokanaan (chiffre 132). Le chant d'alors (« **Il est dans une barque sur le lac de Galilée...** ») est repris ici par les cors, les altos et les harpes. La phrase caressante du violon solo reparaît avec les doux balancements de la pédale de tonique en triolets liés, aux seconds violons et altos. Ce rappel est confirmé par des échos de la tête du motif d'amour **(22)** mêlé à **(13 a)**, Jean Prophète. « **Il ressuscite les morts !...** ».Effroi d'Hérode. Les deux Nazaréens confirment ce miracle (**Jawohl** à l'unisson, puis contrepoint note contre note). Alors que l'orchestre maintient l'atmosphère calme à laquelle s'unit **(13 a)**, le Tétrarque s'indigne : c'est épouvantable, cette perspective de ressusciter les morts ! Il le lui interdit : l'ordre **(23)** aux cors s'oppose à la Loi d'amour **(12 b)**. Qu'on amène immédiatement cet Homme (notons que jamais le nom de Jésus n'est prononcé au cours de l'œuvre) ! Où le trouver ? Il est partout, répondent les Nazaréens (tête du thème d'amour **22)** aux altos dans l'aigu, puis aux violons.

On note en passant la naïveté macabre d'Hérode qui s'est déjà étonné de trouver Narraboth mort alors qu'il ne l'avait point condamné et qui montre, une fois de

plus, qu'il est dominé par l'angoisse de la mort, laquelle, en fait, pèse sur lui.

En une page très expressive, Jokanaan intervient et prophétise la mort de Salomé, trois mesures après 214 jusqu'à 217 : les guerriers la broyeront sous leurs boucliers. La nouvelle Loi **(12 b)** revient aux flûtes, toujours opposée à l'ordre péremptoire **(24)** par augmentation aux trompettes. Hérodias voudrait le faire taire : ses ordres sont criés sur le rythme de la Loi d'Israël **(12 a)** alors que le motif ascendant de la Reine **(26)**, donné par les trompettes, se combine à **(24)** aux cellos et contrebasses et à Jean prophète **(13)** au trombone, puis aux cellos et contrebasses. La Reine hurle, elle siffle comme un serpent (bois au chiffre 219). Mais une fois encore, Hérode remarque que le prophète n'a pas prononcé le nom d'Hérodias.

Jokanaan (thème de l'ascète 19) poursuit sa solennelle prophétie de la chute des trônes. **(13)** s'oppose au thème d'Hérode **(25)** à la clarinette basse et **(9 b)**. L'orchestre s'obscurcit. **(26)**, thème d'Hérodias, s'irrite aux bassons et cellos, tentant de lutter contre **(13 a)** par diminution aux cordes et clarinette basse. Elle hurle l'ordre de faire taire Jean.

Hérode a trouvé un moyen de détourner l'attention et de revenir à l'objet de son désir :

« **Danse pour moi, Salomé !** ».

La Princesse n'a aucune envie de danser. Néanmoins, le motif de la grâce dansante **(15)** apparaît déformé, par diminution, au hautbois (chiffre 224) entouré de **(9 a)** et de **(27)**, désir d'Hérode. Le premier de ces motifs est donné par le célesta et un violon, le second est à un violon et un alto. Nouveau refus approuvé par Hérodias. Dans ce refus, le complexe harmonique est tel que d'aucuns ont voulu, comme dans la dispute des Juifs, y trouver un premier exemple de dodécaphonisme (chiffre 225).

Jokanaan prophétise à nouveau alors que les basses donnent une déformation du motif d'Hérode **(25)** et que deux solistes (alto et cello) lui superposent une gamme descendante par tons entiers qui procède sans doute du motif d'Hérodias **(9 b) :**

« Il prendra place sur son trône, dans sa tunique d'écarlate et de pourpre, mais l'ange du Seigneur écrasera sa face ! ».

Mais Hérode ne veut plus écouter. A nouveau, il n'a plus d'yeux que pour Salomé et la supplie d'accéder à son désir et de danser. Des arpèges de célesta et de harpes apportent une touche de fête. **(9 a)** aux altos puis aux violons se mêlent à **(13)** au cello et au motif transformé d'Hérode **(25).** Ce motif, mêlé au désir **(27)** du Tétrarque s'élance au quatuor. On remarque le bref mais intéressant duo divergent entre Jokanaan et Hérode qui débute quatre mesures avant 226 et s'achève trois mesures après 227, avec son jeu polytonal équivoque. La polyrythmie est également significative : débit solennel de Jokanaan, volubilité du Prince.

(A suivre.)

JEAN ALAIN : SUITE POUR ORGUE (*)

par Olivier CORBIOT

Professeur d'Education Musicale au lycée Henri-IV, Paris

L'ŒUVRE ETUDIEE

Partition : L'œuvre d'orgue de Jehan Alain, tome I. Editions Alphonse Leduc et Cie (1943).

Cette écriture « fluide » que nous trouvons au début des « Introduction et Variations » est le fait d'un grand nombre de musiciens. « N'a-t-il pas recommandé ailleurs que cette musique coule comme de l'eau d'un ruisseau » ajoute dans quelques liminaires remarques B. Gavoty. Le motif de l'eau se retrouve dans l'œuvre de J.-S. Bach : An Wasserflüssen Babylonis (Sur les bords du fleuve de Babylone) ; aussi dans le choral « Le Christ vint au Jourdain ». Léonard de Vinci note dans ses propres carnets : « La Musique ! De l'eau tombant dans son vase » (1). L'univers d'un musicien qui a ignoré l'orgue, Claude Debussy, est essentiellement aquatique et pourtant sa musique n'est pas forcément descriptive.

La Suite de Jehan Alain qui fait partie du tome I obtint le grand prix de composition de la « Société des Amis de l'orgue » en 1936. Les deux dernières parties sont intitulées Scherzo et Choral.

Cette œuvre fut donnée en première audition en 1938, le 17 février, à l'église de la Trinité dont Olivier Messiaen était le titulaire depuis les années 30. Ce concert patronné par l'Association des Amis de l'Orgue, dont l'exercice se poursuivait alors pour la onzième année consécutive (2) avait été annoncé par la « Revue Musicale », numéro de janvier. On devait y donner « La Nativité du Seigneur » de Messiaen composée vers 1935 (Les Rois Mages, Dieu parmi nous), c'est-à-dire la huitième et la neuvième méditations où l'auteur recherche « l'émotion, la sincérité d'abord, mais transmises à l'auditeur par des moyens sûrs et clairs » (3).

N. Dufourcq qui assistait au concert donne un compte rendu des auditions qui y furent présentées : « La vie intérieure » de Daniel Lesur, des paraphrases sur les Hymnes de ce même musicien qui, jeune encore, avait travaillé avec Charles Tournemire. Enfin, le Triptyque qui devait devenir la suite qui nous intéresse aujourd'hui. Les Variations qui devaient être jouées « comme les Préludes dont parlait Couperin avec fraîcheur et tendresse », et qui auraient surpris Jannequin par la conception harmonique que l'on trouve dans cette admirable pièce. Et puis il y eut « Deuils », danse comprise dans le tome I des œuvres d'Alain.

L'auteur de l'article concluait : « Les œuvres de Messiaen, Daniel Lesur et Jehan Alain nous sont un sûé garant de la haute spiritualité — et par là du renouvellement — de la jeune école d'orgue française (4). Au mois de mai suivant, Jean Langlais recevait au concours de composition un prix pour son Thème, Variations et Final pour orgue, orchestre à cordes, tr et trb. Ce sont surtout des ouvrages pour orgue de concert.

L'introduction se présente avec une succession d'accords en faux bourdons, de quintes et de tierces parallèles, en une écriture qui fait penser à la partie du récit de la « Vierge et l'Enfant » d'Olivier Messiaen **(exemple 1).**

Au récit : cor de nuit de 8, flûte de 8. Au positif : flûte de 8 et de 4. Au pédalier : tirasse de positif. Il n'y a pas de thème. C'est une ligne souple et sinueuse à trois parties qui fait dialoguer le positif et le récit. On notera une dissonance sol dièse bécarre à la quatrième mesure. Cet andantino est également fait

* Voir « L'E.M. », n° 204, de janvier 1974.

(1) Cité (R.P. Arbus) par E.M. Curdy TR. L. Servicen, Gallimard, t. II. « Musique », pp. 358-359, in Une merveille d'art provençal.

(2) Revue musicale (1938). Une audition de musique d'orgue N. Dufourcq (p. 221).

(3) Cité par J. Roy, Présences contemporaines, N.E.D.

d'ostinatos (pédaliers et main gauche). Après un piu lento, l'adagio résume les enchaînements harmoniques en une succession d'accords parfaits do dièse mineur, sol majeur, si bémol mineur en reprenant les trois premières notes par rétrogradation et renversement des intervalles.

La première version est en mi bémol. Le rythme fait de triades 12/8 est remplacé par une mesure à 8/4 où les noires remplacent les croches. Dans ce nouvel andantino, la registration est basée sur un jeu de dulciane au récit et par la suite un salicional solo qui peut être remplacé par un principal doux.

La deuxième variation se fait par entrées successives (poco piu lento legatissimo) avec une partie de positif ondoyante en triolets, et en canon à l'octave le récit déroule ses notes en valeurs de croches sur une pédale de mi bémol dominante de la bémol. Un double canon présente deux nouvelles entrées à la quinte l'une de l'autre sur le même sujet. Arrivée en la bémol majeur. La deuxième partie de cette variation se fait à cinq parties en une écriture plus complexe avec récit et positif accouplés sur grand orgue avec bourdon et flûte de 8. Cette deuxième variation se termine sur un rappel de la première variation à 4 voix.

La troisième variation repose sur un nouveau **thème B** (Maestoso). Grand orgue et positif : fonds de 8 pieds et au pédalier : fonds de 16 à 8 pieds avec tirasse de grand orgue et du positif. Ce thème B est exposé au pédalier, qu'on retrouve au grand orgue puis à nouveau au pédalier tandis que A est réexposé à la mesure 50 (récit : céleste), puis avec une mutation au positif (salicional solo). B sera repris en mouvement contraire à la mesure 66 au maestoso.

Après un bref adagio (mi bémol mineur), A est réexposé dans un mouvement andantino, da capo ; au récit dulciane 8 seule avec à la mesure 73 (mi bémol en soubasse de 16 et tirasse de récit. Le mouvement est retenu deux mesures avant la fin conclu sur un accord profond de mi bémol mineur.

Le Scherzo

Le deuxième mouvement est andante (sans rigueur). C'est peut-être des trois volets celui qui paraît le moins inspiré mais aussi le plus moderne d'autant que la première partie de la suite laissait transparaître parfois l'influence du langage de César Franck.

Ce scherzo est, selon M.-C. Alain, introduit par un trio (mesures 1 à 16).

Cette entrée est aérienne où les flûtes de 8 dominent tant au positif qu'au récit. Des changements de mesures 4/4 3/4 s'opèrent jusqu'à l'entrée de l'**allegro pesante** (scherzo) qui est pris dans un mouvement rapide. Parti de la dominante (ré dièse), l'organiste aboutit au relatif de si majeur, tonalité perçue dans la troisième variation. C'est en sol dièse mineur qu'un élément rythmique (17-40) **D** vient s'articuler sur de puissantes basses (fonds de 16-8-4 avec tirasse de positif, puis tirasse de grand orgue). Le récit est registré avec des fonds doux de 8-4-2 pieds. L'écriture se fait particulièrement dissonante au cours des mesures à 5/4 avec quintes et neuvièmes parallèles.

Cette deuxième partie se termine en cédant beaucoup, dans le mouvement, peu avant le retour des mesures à 4/4. On notera au positif les bourdons de 8, Prestant, Nazard, Octavin et Larigot.

Le Trio suivant est fait de la superposition du thème **C** du début, en augmentation des valeurs et d'un ostinato, avec, à contretemps, une pédale de la dièse pendant toute la durée de ce trio. (Registration clarinette ou voix humaine sans tremblant.) C'est à un mouvement semblable que se fait la réexposition de C

(4) Revue musicale (1938).

si bien que les noires du deuxième trio équivalent aux valeurs de croche du premier trio (croche = 150).

Marie-Claire Alain insiste sur « l'unité rythmique absolue pendant toute l'œuvre » et demande d'éviter une registration trop lourde à la pédale (à cause de la double pédale en quintes) aux mesures 20-28-36. Puis c'est la reprise du scherzo avec au positif les fonds de 8-4-Nazard et au pédalier fonds de 16-8-4.

On notera un subit ralentissement de la mesure 66, en ut mineur avec des intervalles de quartes à la basse alors qu'au début de **G** deuxième scherzo elle évoluait avec des sauts plus restreints. Le mouvement se fait très fluctuant avec une alternance de « ceder » et de « tempo ».

Le troisième scherzo débute en sol mineur avec toutes les mixtures (clarinette et hautbois) pendant seize mesures avec des modulations qui ramènent à la note pivot sol dièse. Trois mesures d'ostinatos avec une soubasse de 16 et un salicional (jeu de fonds) de 8 au pédalier, ramènent le thème C en valeurs de blanches au récit. L'intensité va en diminuant jusqu'à la fin. De larges tenues au sol dièse mineur concluent le scherzo (mes. 98 à 118).

Le Choral : Le troisième volet de cette suite est un choral qui n'a de liturgique que le titre. Sans rigueur de mouvement, cette pièce s'impose dès les premières mesures par des sonorités puissantes où dominent les (mutations) cornets et pleins jeux. Le **thème E** se répand avec solennité, ce qui n'exclut pas l'expression de foi profonde et communicative animant ces pages. Ce choral est écrit à 4, 5 et à 6 voix. Le mouvement est lent (blanche = 80). Dès le début, on notera une marche mélodique dans la première phrase qui, partie en la bémol majeur, aboutit en sol modal dès la sixième mesure. La registration est la suivante (Ed. A. Leduc 1943 *).

A la dix-septième mesure, il y a une sorte de respiration. Les intervalles de la partie de soprano forment pendant cinq mesures avant la cadence en la bémol, une gamme par tons entiers, tandis que la basse reprend le dessin du soprano des trois premières mesures.

De cette façon, Jehan Alain traite l'orgue en instrument polyphonique, en laissant à chaque voix sa parfaite indépendance, et ceci grâce aux registrations.

Dès la mesure 22 (voir l'exemple), l'écriture se présente avec des doublures lorsque sur une pédale de si bémol sonne un accord de mi majeur.

La basse est chaotique avec l'emploi d'intervalles diminués.

Il semble que les mixtures dominent toute la première moitié de la pièce. Le climat y reste toujours très intense. Puis l'intensité diminue jusqu'au fa mineur de la vingt-huitième mesure. Avec calme, la voix supérieure au récit et ensuite au positif, monte, du fa à la quarte supérieure d'une manière très expressive.

L'harmonie est tendue et dissonante à l'extrême avec de nombreux appogiatures, notamment à la partie de soprano.

La réexposition se fait à la mesure 59 à six parties en la bémol majeur. La coda est constituée par une basse rappelant le thème C du scherzo. Ce sont cinq séries d'interrogations qui achèvent ce choral avec douceur, la boîte expressive restant fermée.

Cette suite a été magnifiquement interprétée à l'église Saint Séverin, le 20 août 1973, dans le cadre du Festival Estival de Paris, par Charles Benbow, organiste américain, né à Dayton, dans l'Ohio, et qui avait remporté le premier prix du « Grand Prix de Chartres » d'exécution et improvisation (e).

(*) D'autres éditions ont été publiées depuis cette première publication trentenaire.

(e) Plaquette du Festival Est de Paris (1973).

LABORATOIRE HARMONIE - SOLFEGE

par Aline PENDLETON

Dans le déroulement classique des études musicales, l'enseignement de l'Harmonie succède à celui du Solfège. Or, ces deux disciplines sont en réalité si étroitement liées que c'est seulement en conférant à chacune d'elles un statut de relation avec l'autre que l'étudiant a une chance d'approcher au cœur du mystère de la Musique.

Celle-ci est « une », comme tout organisme vivant. Pour en pénétrer les secrets, on en éclaire tour à tour les différents aspects ; ceux-ci se manifestent à la sensibilité du chercheur par des inter-réactions qui les explicitent partiellement, sans en révéler jamais totalement le mystère profond.

J'ai donc essayé, au cours des stages de **Pédagogie musicale active** que j'ai animés pendant sept ans pour le ministère des Affaires Culturelles, d'approfondir parallèlement l'étude de deux disciplines, objets de cet article, en cherchant à découvrir les lignes de force qui les unissent.

Comment perpétuer l'usage de ce « solfège » si controversé, s'il n'englobe les grands chapitres de l'Education musicale totale ?

Comment, par ailleurs, parler d'« Harmonie » à des étudiants non intitiés aux structures de la langue musicale ?

Il ne s'agit pas ici d'une « querelle des anciens et des modernes », mais de rendre : audible, lisible et exécutable le meilleur de la Musique qui nous a précédés, et à laquelle artistes et public restent attachés :

— **audible,** en développant une « écoute intelligente » ;

— **lisible** et **exécutable,** en cultivant les gestes vocaux et instrumentaux et la connaissance du code graphique, qui la rendent communicable.

Y a-t-il, dans cette étude, une frontière nettement délimitée entre le chapitre dit « Solfège » — faute d'un meilleur terme — et celui intitulé « Harmonie » ?

— Je ne le crois pas !

Le message musical se transmet par quatre facteurs principaux :

— rythme, mélodie, harmonie, forme,
auxquels s'ajoutent les timbres, le tempo, la dynamique..., mais il y a une permanence sous-jacente au mixage de ces éléments, et c'est elle qu'il faut découvrir :

1) en accueillant d'abord les œuvres dans leur globalité, et en se prêtant au choc qu'elles produisent sur notre sensibilité ;

2) en analysant ensuite chaque terme du discours ;

3) en reformant enfin la synthèse des éléments analysés.

Nous avons chosi de partir du **rythme,** sans le confondre avec la métrique, née de la Danse, ou justifiée par une commodité graphique.

Nous réalisons, avec des débutants de tous âges, des imitations, des canons, des dialogues et des Rondos avec séquences improvisées et, déjà, la Polyrythmie nous amène au seuil de la Polyphonie.

Greffons le Rythme sur un **mélos** très simple, une succession de secondes, par exemple. Le « tempo », facteur important de la dynamique du Rythme, est déterminant dans le caractère expressif donné à cette succession.

Par exemple : la Berceuse « Dodo, l'enfant do », ou le balancement calme des « Campanes de Visan » se différencieront profondément de la Danse vive de la « Capucine », du trot alerte de « Arri, arri, mon cheval », de l'humoristique « Rondin, Picotin », ou de l'émouvant « Chant de quête de St Pansard ».

Cependant, toutes ces comptines ou mélodies sont bâties sur les deux mêmes notes, en rapport de **seconde** majeure.

Mais c'est surtout lorsque nous les habillons d'une **harmonie,** que les nuances prennent toute leur valeur :
— ici, une deuxième voix en tierces parallèles,
— là, un mouvement contraire,
— ailleurs, un canon à l'octave ou à la quinte...

Chaque fois une personnalité nouvelle apparaît, même si on s'amuse à limiter l'accompagnement — lui aussi — à des intervalles de secondes.

Retards et appogiatures, issus d'une **harmonoie** dite « savante », ajoutent leur accentuation expressive aux plus simples contrepoints.

La diversité sera rendue plus sensible encore si l'on ajoute la longue résonnance d'un métallophone, l'alerte diction d'un xylophone, ou la touche cristalline d'un carillon.

Superposons maintenant les deux notes d'une seconde : le bercement apaisant ou la danse moqeuse deviennent déchirure plus ou moins agressive, suivant que les deux notes sont en rapport de ton ou de demi-ton, à distance d'une, deux ou trois octaves, et qu'elles sont émises par des instruments de même famille ou de timbres contrastés.

Ecoutons enfin le demi-ton par lequel débute le Choral « Christ lag in Todesbanden » de **J.-S.Bach ;** son expression douloureuse est dramatisée par l'accord de **triton** qui le soutient.

A chaque cas, on plonge dans des mondes sonores presque étrangers l'un à l'autre.

Mystère des rencontres de notes, comme des rencontres humaines !

Examinons l'intervalle d'**octave :** la même différence d'éclairage se retrouve entre l'ample incise de « Là-haut, sur la montagne », et le sautillement insouciant de « L'Etourdie », ou entre les longues octaves dramatiques de l'Ouverture de **Don Juan** et les octaves et dixièmes étincelantes de l'« Estro armonico ».

Arrêtons-nous un moment sur la **quinte,** élément dynamique et stabilisateur à la fois : basse obstinée sans « complexes », dans les Bourrées et les Musettes, elle peut évoquer aussi l'interrogation de l'âme dans la scène du Jardin, de **Faust.**

Et la **quarte ?** N'est-ce pas à elle que **J.-S. Bach** confie, dans un élan ascendant, l'affirmation de la foi ?

Quant aux suites de **tierces,** apanage des plus beaux duos d'amour comme des plus fades romances, elles révèlent, au début du dernier acte de **Tristan,** le vide de l'immensité marine et le désespoir de l'ultime attente.

Ainsi, l'intervalle mélodique voit son potentiel expressif renforcé ou infirmé par le rapport harmonique des sons, ou par l'accord qui les sous-tend.

Il va de soi que le Rythme joue aussi un rôle essentiel, mais ce n'est pas ici notre propos.

C'est donc toujours sous cette **double identité** que nous avons tenté d'élucider le mystère expressif des intervalles et des accords, c'est-à-dire de la mélodie et de l'harmonie, dans nos « Laboratoires ».

Les **Modes anciens,** auxquels nous a ramenés Maurice Emmanuel — cet ennemi juré du « solfège » — magnifient la valeur de l'intervalle, puisque leur variété naît du déplacement du demi-ton à l'intérieur de l'octave.

Il est intéressant de noter que la simple **harmonisation** en **quintes** peut changer l'impact d'une incise mélodique : les trois premières notes de la Berceuse « Fais dodo, Colas mon p'tit frère » prennent une couleur différente suivant qu'elles sont soutenues par le bourdon de FA (mode majeur) ou par ceux de LA ou de RE (modes mineurs).

Les enfants ressentent fort bien ces mouvances et on peut affiner leur sens harmonique sur ces bases, pour les préparer, plus tard, à une écoute plus subtile.

Dans la formation des futurs professeurs, j'ai essayé de réaliser cette symbiose « Harmonie-Solfège », sur deux plans :

1) par l'étude approfondie des Chorals de **J.-S. Bach** ou des « Mikrokosmos » et « Pièces pour enfants » de **Bela Bartok,** Bach et Bartok étant les deux plus grands pédagogues de la Musique ;

2) par l'adjonction, à de nombreux chants populaires, d'une deuxième voix susceptible d'être trouvée et apprise très vite, et habillée d'une **harmonie** que les enfants puissent découvrir et jouer eux-mêmes.

Le souci de la ligne musicale et de l'unité thématique nous ont mené jusqu'à aborder l'étude du **Contrepoint,** voire des sujets et réponses de **Fugues,** avec mutation si nécessaire.

Enfin, l'improvisation à la **Flûte à bec** sur une basse obstinée de **Passacaille** a exigé des participants l'étude des retards, sources de la dynamique de la mélodie, et nous nous sommes imprégnés de la facture des plus belles Passacailles de notre pays, depuis **Couperin** jusqu'à **Ravel** (trio).

Quoi ? direz-vous. Toute cette préparation pour enseigner ensuite à des enfants ?

— Oui ! L'enfant rejette la théorie glacée, mais il aspire à s'imprégner de Musique, qu'elle soit folklorique, classique ou sérielle (nous avons fait des expériences sérielles en rangeant les lames mobiles des percussions mélodiques suivant l'ordre pré-établi d'une série).

Il veut en entendre, mais il veut surtout en **faire** (« Learning by doing » !).

Ceux qui connaissent imparfaitement notre travail le qualifient à tort d'élémentaire ; mais ceux qui y ont participé ont pris conscience de la valeur d'une Education musicale **globale,** et savent que « la grandeur est dans la simplicité » !

C'est la grâce que je souhaite à tous les jeunes responsables de **Pédagogie musicale active** et ils seront — j'en suis sûre — de plus en plus nombreux dans l'avenir.

NOTE. — Cet article est la reproduction de la préface au livre : « Pédagogie musicale active », en cours de publication aux Editions CHOUDENS.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Hervé MUSSON

Professeur d'E. M. au C.E.S. Paul-Eluard
Saint-Etienne-du-Rouvray

Rameau, Mozart, Mendelssohn, Beethoven, C. Franck, Reger, Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Poulenc, Messiaen : de quoi organiser vos temps de loisirs, satisfaire vos exigences artistiques et vos besoins pédagogiques.

Voici d'abord de la Maison PHILIPS une intégrale de l'**œuvre pour clavecin** de RAMEAU (1683-1764) avec une formule bien commerciale sur la couverture « Deux disques pour le prix d'un seul ». Je me suis toujours méfié du « bon marché industriel » de fait très relatif quand il sévit sur l'art ou la reproduction artistique comme c'est le cas ici. Pourtant vous aurez droit à un heureux démenti lorsque vous entendrez un bon enregistrement comme celui-ci et que vous aurez plaisir à voir se recréer par la musique ce monde du 18e siècle, où la musique, justement, était considérée comme une élégante parure. L'auditeur ami des arts sera touché par la finesse de ces œuvres si faciles et si légères, en apparence, d'une sensibilité délicate, tantôt humoristique ou descriptive, tantôt douce, mais toujours réservée, qui caractérise si bien ce « type » de l'honnête homme du 18e siècle. **Premier Livre de pièces de clavecin** (1706) ; **Pièces de clavecin** (1724), **Suite en mi, Suite en ré ; Nouvelles suites de pièces de clavecin** (1728-1731), Suite en la min., Suite en sol. Telle est l'œuvre pour clavecin de ce maître ayant si bien su montrer comment sa théorie pouvait devenir belle musique. L'interprétation de Marcelle Charbonnier est bonne malgré de très légères défaillances à mon goût **(1).**

Je me dois de signaler avec insistance un magnifique coffret de cinq disques, édité par DECCA. Il contient, en effet, l'intégrale de la **musique pour instruments à vent** de W.A. MOZART (1756-1791). Enregistrement excellent ! Pureté des timbres ! Relief de la masse sonore parfaitement rendu par l'effet stéréophonique. Gravure de très haute qualité. C'est aux instrumentistes, solistes, de Londres, sous la direction de Jack Brymer, que nous devons la remarquable interprétation de ces œuvres **(sérénades et divertissements)** riches et colorées, d'aspect si facile et si naturel, mais, si émouvantes parfois. Mozart est un des premiers, sous l'influence de l'Ecole de Mannheim, à avoir exploré les innombrables possibilités des instruments à vent. Il écrivait d'ailleurs à son père en 1778 : « Oh, si seulement nous avions nous aussi des clarinettes, vous n'avez aucune idée de l'effet magnifique produit par des flûtes, des hautbois et des clarinettes dans une symphonie ». Même sans l'appui des cordes, et en dehors du cadre de la symphonie, la vivacité, la richesse des différents mélanges de timbres surprennent et enthousiasment. Quel bain de musique ! La **Sérénade en ut min, pour 2 hautbois, 2 clarinettes et 2 cors K 388** est d'une humanité et d'un lyrisme profonds, mais la musique reste toujours un divertissement fin et délicieux au travers duquel une sensibilité discrète s'exprime constamment. Grâce à cet enregistrement, le discophile prendra plaisir à entendre la **Sérénade pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors de basset, 2 bassons, contrebasson et 4 cors,** K 361, la **Sérénade en mi bémol pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors,** K 375, le **Divertimento en mi bémol pour 2 hautbois, 2 cors anglais, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors, le Divertimento en fa pour 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors K 213, la Sérénade en ut min. pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors, K 388, le Divertimento en si bémol pour 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors K 240, le Divertimento en mi bémol pour 2 hautbois, 2 bassons et 2 cors K 252,** etc. **(2).**

De MENDELSSOHN (1809-1847), le **Concerto en mi min. pour violon et orchestre, l'Ouverture de la Grotte de Fingal, la Belle Mélusine,** constituent chez ERATO un disque parfait à tous points de vue. Qualité de l'enregistrement qui passe bien les suraigus du violon dans le concerto, interprétation excellente, autant que l'on puisse dans un art aussi aléatoire. Aucune critique à formuler si ce n'est pour vanter la dynamique de l'orchestre et du soliste Pierre Amoyal, lequel enchante tant l'impression musicale vécue à l'audition déborde de vie, de lumière et de gaîté. Il faut dire bien sûr que la musique se prête ici à toutes sortes de manifestations de jeunesse insouciante, de féerie naïve toute imprégnée de poésie enfantine. Mendelssohn représente, à mes yeux, une sorte d'ambiguïté, car je le considère comme un des plus parfaits romantiques cependant qu'il réussit pourtant à donner à sa musique, en plus de son caractère d'inti-

mité, une apparence de divertissement léger qui pourrait se justifier assez facilement, je pense, dans cette critique de Ravel : « **Pour le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile** » **(3).**

Vient ensuite un enregistrement ERATO des **deux dernières sonates pour piano** de BEETHOVEN (1770-1827). Beethoven... tout le monde connaît ! Classique et romantique à la fois... ! Il permit à tant de commentateurs d'expliquer au grand public qu'il savait écrire ! De plus, depuis des générations, il assure des salles combles. Beethoven... tout le monde connaît bien sûr ! Même au cinéma, on en parle ! Dans le but de remettre sa musique au goût du jour en lui faisant suivre une thérapeutique jazzéifiante, les producteurs en mal de mélodrame ont réalisé des chefs-d'œuvre (!) avec lui, totalement sourd, dans le rôle principal, en train d'écrire sa Lettre à Elise... Beethoven, qui a eu le grand honneur de se faire « remanier » par certains, dans le domaine des variétés... Beethoven, enfin, dont tout le monde connaît à peu près par cœur la 5e, la 6e et la 9e ! Qui l'eût crû ? Pourtant, et c'est peut-être la cause de ce qui précède, n'importe qui vivra son aventure artistique et humaine à chaque nouvelle audition de l'une de ses œuvres. Il y a de tels accents dramatiques dans cette musique que l'on ne peut rester insensible devant un univers sonore aussi bouleversant. Un sentiment d'humilité, pour nous, en découle, et je pense que ce qu'il y a de mieux à faire devant un tel monument est d'écouter le plus religieusement du monde pour tenter de vivre avec sensibilité chaque seconde de cette musique. Je ne saurai m'étendre sur les deux **Sonates enregistrées.** Des phrases, même nombreuses, ne peuvent remplacer le message sonore, car l'évolution du discours, depuis la première mesure, ou, plutôt cette rythmique musicale qui en découle créée par les différents rapports des thèmes entre eux, des accents, et par la succession et le caractère des différents mouvements, engendre un tel espace dramatique si riche et si dense : la musique y est tellement explicite ! Malheureusement, je n'ai pas trouvé dans cet enregistrement de Youra Guller (n'en déplaise à H. Sauguet, rédacteur de la pochette) toute la plénitude musicale requise pour de telles œuvres. A mon sens, dans la **Sonate 110,** le mouvement de fugue n'offre pas suffisamment de contraste avec le mouvement lent qui précède, d'où une certaine emphase assez regrettable. D'autre part, la cadence à la noire pointée du même mouvement lent se fait par trop sentir. Par contre, le premier mouvement revêt une certaine grandeur **(4).**

Toujours chez la VOIX DE SON MAITRE, et dans une très bonne gravure stéréophonique, le Quatuor Parrenin donne une excellente interprétation du **Quatuor en ré mineur** de César FRANCK. Une de ses dernières œuvres puisque celui-ci date de 1890, année de la mort du maître. Dès sa première audition, cette page connut d'emblée un important succès auquel FRANCK n'était pas habitué. Conçue dans une optique romantique, mais qui laisse présager Fauré et toute l'évolution de notre langage musical au début du 20e siècle, il émane de ces pages une telle noblesse d'expression que l'on ne peut pas ne pas être ému **(5).**

Je ne saurai passer sous silence un autre enregistrement très intéressant de quelques œuvres de musique spirituelle de Max REGER (1873-1913), dans la collection MIXTUR. REGER, comme compositeur, semble quelque peu oublié. Les manuels mentionnent tout juste son existence. Voilà qui est bien dommage. C'est pourquoi j'attache une très grande importance à ce disque. Les mélomanes qui auront le loisir d'entendre cette musique en comprendront toutes les qualités. REGER, sans doute, n'a pas, ou bien peu, contribué à l'évolution de la technique du langage musical. Peut-être est-ce une explication à l'oubli dans lequel on a tenu ce compositeur. Mais Bach non plus n'avait pas apporté grand chose dans ce domaine, ses fils le lui reprochaient assez ! REGER a simplement voulu faire de la musique comme on dit une prière, religieusement, et purifiée de tout artifice. Il en émane alors une expression spirituelle puissante, profonde et noble. C'est à Brigitte Ganady, soprano, dont la pureté de la voix enchante, et à Berthold Schwarz, organiste, que nous devons l'excellence de l'interprétation. Les sonorités inhabituelles et très chaudes du mélange de la voix et de l'orgue, dont la registration est infiniment soignée, ajoutent encore à la spiritualité de ces pages délicates. Bravo ! **(6).**

Le 26 avril 1924, les Londoniens eurent le plaisir d'entendre en première audition **Tzigane,** cette rapsodie de concert initialement conçue pour violon et « piano lutheal », puis, très peu de temps après, pour violon et piano et, enfin, pour violon et orchestre. Dans cette œuvre, RAVEL (1875-1937) tient essentiellement à épuiser les plus extrêmes possibilités du violon, dépassant même ce que Paganini avait fait dans ce sens. Amis lecteurs, si vous aimez apprécier en son temps les plus surprenantes acrobaties de virtuosité, procurez-vous rapidement ce disque ERATO où Jean-Jacques Kantorow au violon et Jacques Rouvier au piano font preuve d'une technique et d'une vélocité absolument fulgurantes. Pas un seul défaut. Ajoutez une musicalité et un phrasé très au-dessus de toute critique et vous aurez un petit aperçu de la valeur d'un tel enregistrement. Car, bien sûr, si la virtuosité est l'essentielle raison d'être de **Tzigane,** le compositeur étant Ravel, l'œuvre est une œuvre de musique, de bien belle musique. Les deux interprètes réalisent le tour de force d'éblouir autant par leur sens musical très raffiné que par leurs prouesses. Je n'ai jamais entendu dans **Tzigane** des accents d'une telle sauvagerie ou des phrases d'une aussi subtile gouaillerie. On se trouve submergé par une foule de sons bien en place donnant une impression d'un riche feu d'artifice. Ce très beau disque comprend également, du même auteur, la **Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré,** les deux **Sonates pour violon et piano** de RAVEL et de DEBUSSY (1862-1918). La même finesse d'interprétation se trouve dans ces autres pages et je dois ajouter que j'ai rarement entendu des instrumentistes s'accorder aussi étroitement dans des œuvres de musique de chambre **(7).**

De chez DECCA également, voici le **Ballet** intégral de **L'Oiseau de Feu** d'Igor STRAVINSKY interprété par le New Philharmonia Orchestra sous la direction d'E. Ansermet. Ce Ballet, dans sa version intégrale, date de 1910,

mais, plus tard, Stravinsky qui en trouvait peut-être la musique trop fin de siècle, remania l'œuvre et en fit une suite d'orchestre purifiée et d'un modernisme plus prononcé. La création du Sacre, quelques années plus tard, avait changé bien des choses. Du point de vue strictement musical, peut-être n'avait-il pas tort, mais Ansermet qui connaissait bien Stravinsky insista pour reprendre la version originale dans son orchestration première. Devant le succès remporté par cette reprise, les enregistrements se multiplièrent. La présente gravure donne un des dernières interprétations d'Ansermet. Il avait voulu, en effet, rééditer cette œuvre contenant en germe une bonne part de la musique de notre siècle. Voici un enregistrement fort intéressant à plus d'un titre et qui fera très bonne figure dans une discothèque sérieuse **(8).**

Les deux **Concertos pour violon et orchestre** de Serge PROKOFIEV (1891-1953) constituent chez HARMONIA MUNDI un autre très bon disque. Les acousticiens, comme les vendeurs de chaînes stéréophoniques vous expliqueront avec force détails que si vous achetez de bonnes enceintes vous reconnaîtrez beaucoup plus facilement la qualité d'un disque ou ses défauts. De toute façon, les dits vendeurs vous assureront, dans les deux cas, une jouissance musicale infinie (ce qui n'est pas faux). Ils vous diront, en plus, s'ils sont bien en forme, que votre goût, ou plutôt votre sens critique sera d'autant plus facilité que vous jugerez avec une plus grande acuité de la qualité d'un disque. Deux fois, j'ai entendu ce disque : sur une chaîne de toute première qualité, puis sur une autre chaîne moins bonne. Alors, bravo à HARMONIA MUNDI. Dans les deux cas, on ne trouve que des qualités en ce disque. Dieu sait pourtant si cette musique de PROKOFIEV peut devenir pâteuse et lourde lorsqu'il y a des distorsions dans le grave, et que rien ne passe, sinon une purée sonore qui envahit le haut-parleur. Ici, ainsi que je l'ai dit plus haut au sujet du Concerto de Mendelssohn, tout est clair, facilement saisissable. Et que la musique soit douce, lyrique ou fracassante, l'Orchestre et les solistes interprètent les deux œuvres avec vivacité, aisance et brio. Stoïka Milanova fait preuve d'une technique de haute qualité, la sonorité du violon est pleine et belle, comme l'impose, d'ailleurs, le sens musical de ces œuvres vigoureuses, comme taillées dans la masse. Le phrasé confère à l'interprétation toute une gamme d'accents expressifs, et une douceur réalisant parfaitement le message artistique de ces deux concertos dirigés par Vassil Stefanov avec l'Orchestre Symphonique de la Radio Bulgare **(9).**

Passons maintenant à une œuvre beaucoup moins sérieuse. Jugeons plutôt par ce commentaire du compositeur : « **Surtout qu'on ne s'attarde pas à ce que je parle ici de ma musique. Modestie réelle ou fausse modestie, je ne saurais quoi en dire. Si ma musique parvient à faire rire tout en laissant percevoir des instants de tendresse et de vrai lyrisme, mon but sera pleinement atteint puisque, ainsi, je n'aurai pas trahi le poème d'Apollinaire où la violente bouffonnerie alterne parfois avec la mélancolie** » (Francis POULENC). Il s'agit donc des **Mamelles de Tiresias,** opéra bouffe en deux actes et un prologue donné par l'Orchestre et les Chœurs du Théâtre National de l'Opéra Comique sous la direction d'A. Cluytens, avec comme solistes : Denise Duval, Marguerite Segouhy, Jean Giraudeau,, Emile Rousseau, Robert Jeantet, Julien Thirache, etc. Cette œuvre est une aimable plaisanterie faisant revivre un des aspects de ce qu'on appelle les « années folles ». Cela tient de l'opérette traditionnelle et de la grosse farce baroque avec par moments un peu de l'humour musical dont Poulenc avait le secret. L'enregistrement, excellent, est une production PATHE MARCONI VOIX DE SON MAITRE **(10).**

Un autre excellent enregistrement ERATO offre d'Olivier MESSIAEN **Sept Haïkaï, esquisses japonaises pour piano solo, xylophone, marimba, deux clarinettes, trompette et petit orchestre ; La Fauvette des jardins pour piano seul.** Voilà un disque à retenir pour sa valeur musicale d'abord et parce que cette musique découvre un univers artistique et poétique tout à fait actuel. Je me réjouis toujours lorsque j'ai le loisir d'écouter, comme c'est le cas ici, de la musique contemporaine qui ne soit pas seulement de la « recherche ». Evidemment, en ce disque, les oiseaux tiennent une place importante, mais, qui s'en étonnera ! Leurs chants favorisent les cellules rythmiques innombrables et jouent un peu le rôle d'ornements multiples. A rapprocher peut-être, malgré la hardiesse de la comparaison, des incessants ornements de la musique de clavecin durant le 18e siècle en France. **Les Sept Haïkaï,** en particulier vivent d'une très grande richesse d'expression. Ces esquisses, ou estampes, me semblent représenter bien mieux l'esthétique musicale de notre monde moderne que le Japon, de quelque manière qu'on se l'imagine **(11).**

CATALOGUE

(1) **RAMEAU - Intégrale en 2 disques de l'œuvre pour clavecin.**
30/33 PHILIPS Collection TWIN-SET 1 6730 006.

(2) **MOZART - Intégrale œuvre pour instruments à vent.**
30/33 DECCA stéréo SDDL 405-409.

(3) **MENDELSSOHN - Concerto violon mi min.**
30/33 ERATO STU 70 803.

(4) **BEETHOVEN - Sonates piano op. 110 et 111.**
30/33 ERATO STU 70 797.

(5) **C. FRANCK - Quatuor à cordes en ré min.**
30/33 VOIX DE SON MAITRE C 065 12017.

(6) **M. REGER - Geistliche lieder.**
30/33 MIXTUR MXT 2002.

(7) **RAVEL - Sonate violon piano, Tzigane, Berceuse sur le nom de Fauré.**
DEBUSSY - Sonate violon piano.
30/33 ERATO STU 70 789.

(8) **STRAVINSKY - L'Oiseau de Feu.**
30/33 - DECCA stéréo 7168.

(9) **PROKOFIEV - Les deux Concertos pour violon.**
30/33 HARMONIA MUNDI HMB 117.

(10) **F. POULENC - Les Mamelles de Tiresias.**
30/33 - VOIX DE SON MAITRE C 061 12017.

(11) **MESSIAEN - Sept Haïkaï ; la Fauvette des jardins.**
30/33 ERATO STU 70 796.

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Avant toutes choses, je dois des excuses — et des explications — à ceux de nos lecteurs qui ont bien voulu s'inquiéter de la disparition, sur les antennes de France-Musique, de ma série d'émissions « Que savons-nous de... Florent SCHMITT et ses affinités musicales ? » programmée du 3 au 7 décembre. Ces émissions, enregistrées aux studios de La Brague, à Antibes, de septembre à novembre, ont été envoyées à Paris, avec toutes les précautions requises, le 23 novembre. Elles auraient dû parvenir à Paris dans les quarante-huit heures : France-Musique les a reçues le... 5 décembre ! Sans commentaire ! On nous permettra cependant de préciser que la direction de notre chaîne « musicale » a bien voulu trouver pour cette série une autre date : ce sera du 1er au 5 avril, durant notre congé de « printemps ». Cela nous vaudra peut-être, parmi nos collègues, quelques auditeurs supplémentaires de choix, à condition, comme me l'a écrit spirituellement un de nos amis, que ce ne soit pas là un « poisson d'avril » d'un genre nouveau.

Et, puisque nous avons commencé par... l'actualité future, donnons, pour répondre au désir de plusieurs lecteurs, le calendrier de la saison d'opéra de Monte Carlo :

VERDI - **FALSTAFF,** avev Tito Gobbi.
Samedi 2 et mercredi 6 février, 20 h 30, et dimanche 10, à 15 heures.
MASSENET - **WERTHER**, avec Jane Rhodes et Alain Vanzo.
Samedi 16 et mercredi 20 février, 20 h 30, et dimanche 24, à 15 heures.
MOZART - **COSI FAN TUTE**, avec E. Manchet, B.M. Cassoni.
Dimanche 3, à 15 heures, et mercredi 6 mars, à 20 h 30.
PUCCINI - **MANON LESCAUT**, avec I. Ligabue et G. Cecchele.
Samedi 16 mars et mercredi 20, à 20 h 30, et dimanche 24 mars, à 15 heures.

Restons à Monte Carlo pour signaler trois événements : durant l'un de ses concerts de décembre dirigés de façon exemplaire et vibrante par Massimo Freccia, l'Orchestre de l'Opéra a « mis en solistes » (ce qui est mieux que mettre en « vedettes ») ses deux nouveaux solistes, le violoncelliste, Lane Anderson, et le violoniste, Sidney Weiss, qui ont reçu un accueil plus que chaleureux, le premier en interprétant **Trauermusik** d'Hindemith, et le second, le **Concerto** de Beethoven.

Autre « événement » : le remarquable concert donné par le **Quintette Pro Arte de Monte Carlo,** composé de quatre musiciens de l'Orchestre de l'Opéra et de Mme Biancheri, pianiste. Ils revenaient en Principauté auréolés d'un triomphe à l'étranger et en France, qui pour être récent n'était pas pour autant nouveau car cet ensemble s'est formé, perfectionné par plus de cinq années de labeur. Ils ont joué Mozart et Brahms, unissant la perfection technique à l'inspiration, la pudeur à la fougue, la profondeur de l'intention à la magnificence de la réalisation. Un conseil : à Monte Carlo ou ailleurs, ne manquez pas la venue de cet ensemble, l'un des meilleurs que nous connaissions.

Enfin, le Prix de Composition Musicale Prince Pierre de Monaco, réservé, en 1974, aux œuvres de musique de chambre, utilisant douze instruments, sans exclure une participation vocale, — œuvres inédites, bien entendu. A faire parvenir au Secrétariat de la Fondation, avant le 1er avril, en manuscrits anonymes et d'un graphisme pouvant faire l'objet de photocopies. Ce concours est doté d'un prix de 20 000 Francs français.

***

A Nice, le trop court « Automne musical » a été immédiatement suivi de la Saison d'opéra qui se déroule sur deux mois. Durant cet « Automne », l'Orchestre Municipal de Nice a célébré Poulenc et fait entendre dans le même concert le **Concerto pour piano** de Charles Chaynes, Odette Chaynes-Decaux étant le soliste, et le **Concerto pour orchestre** de Lutoslawski. Paul Jamin, qui dirigeait ce concert et Jean Lapierre ont commémoré tour à tour le séjour de Berlioz à Nice, avant de céder le pupitre et la baguette à Jean-Marc Cochereau, dont nous aurons occasion de reparler prochainement.

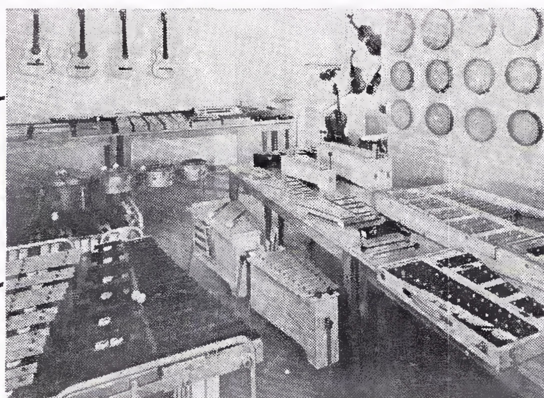
Et tandis qu'à Nice se déroule également le cycle de 19 concerts que l'Orchestre de l'O.R.T.F. Nice-Côte d'Azur nous offre du 10 novembre jusqu'au mois de mars (le samedi à 17 heures, au Théâtre de Nice), les « Amis de la Musique » de Grasse et d'Antibes rivalisent d'ardeur, les premiers au moins deux fois par mois, les seconds de façon malheureusement plus sporadique, cependant que la section « Culture-Loisirs-Musique » de l'A.S.O.A. prépare très activement son IIIe Festival du Jeune Soliste. A quoi tend cette énumération ? A vous mettre certes l'eau à la bouche. Mais aussi à souffler une idée avec l'espoir qu'elle fera son chemin. Antibes-Juan-les-Pins est doté d'un Palais des Congrès qui est aussi une salle de concerts. Les « musiciens » ne pourraient-ils imiter les « glaciers », les « blanchisseurs », et un bon nombre d'industriels qui choisissent de plus en plus ce lieu comme siège de leurs congrès ? Ils joindraient l'utile à l'agréable, vérifieraient sur place, **de facto** et **de auditu,** le bien-fondé de nos « chroniques azuréennes ». Et je suis certain que, par amour de la musique, la Municipalité d'Antibes-Juan-les-Pins, et M. Magnan, Directeur dudit Palais des Congrès, leur consentiraient... des conditions spéciales.

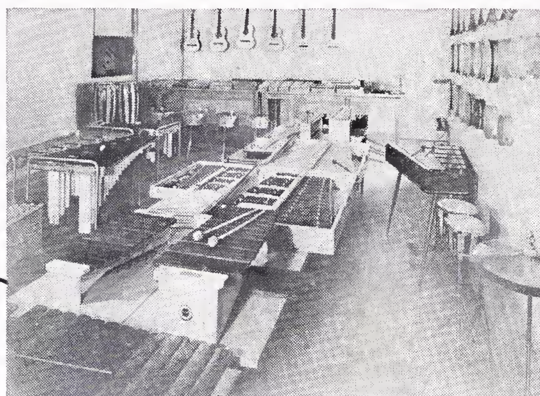
J'aurais voulu terminer sur ce souhait mais je le renforcerai d'un argument. Nos « congressistes » auraient aussi la possibilité d'entendre **l'Ensemble vocal de Jean Grégoire.** Cela m'a été donné deux fois en un mois, avec le même programme, du XVe siècle à Bach, programme difficile, sans concession, d'une noble beauté. A tous égards, cet « ensemble » est remarquable, et il y a, je crois, une raison à cela : Jean-Pierre Grégoire — qui est par ailleurs un dynamique animateur — est moins un « chef » qu'un « animateur » : ses quelque quarante chanteurs l'apprécient, le craignent et l'aiment. Ce sont des « amateurs », et dans ce mot il y a « aimer » ; Jean-Pierre Grégoire est un « animateur » et dans ce mot il y a la tion — promesse pure rarement réalisée dans toute sa pureté ! — de « mettre toute son âme ». C'est là tout le secret de cet « Ensemble » qui vaut, et largement, son... déplacement !

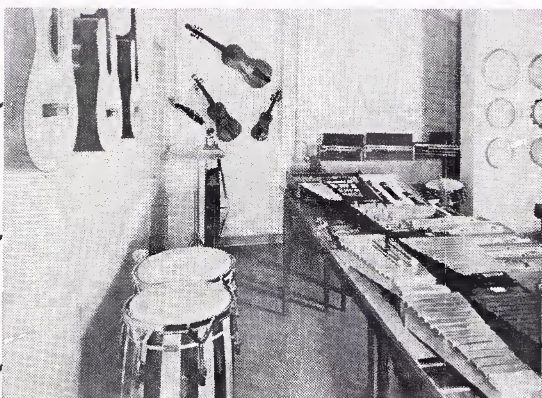
Y. HUCHER.

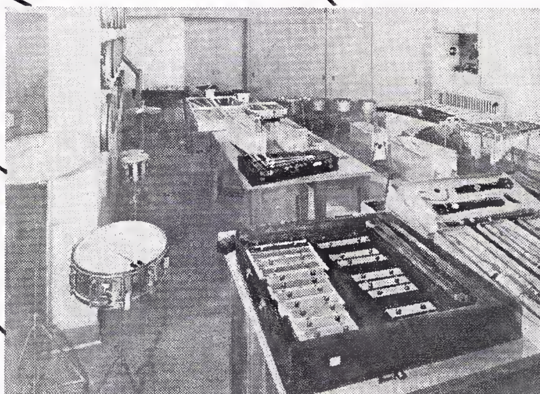
N° de Commission Paritaire : 28.511

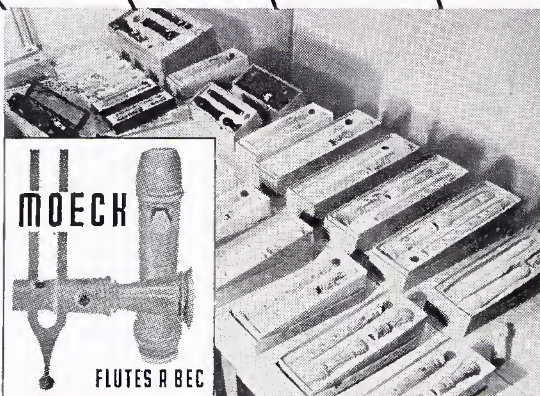
Imprimé en France











Directeur-Gérant : A. MUSSON — Dépôt légal 1er trimestre 1974 — icn - vaux-le-pénil - 437.29.28